papireto

rivista scientifica online

02 (2023)
1 dicembre 2023

abapa
accademia belle arti palermo

Dcoda
dipartimento comunicazione didattica dell'arte

Papireto. Rivista scientifica online - Online Scholarly Journal

Sede e redazione: Via Papireto 1 - Palermo (Italia)
https://papireto.accademiadipalermo.it/
Registrazione presso il Tribunale di Palermo n. 2/2025 del 28 marzo 2025
ISSN 2974-668X / DOI 10.57661/PAPIRETO / OCLC 1375300086
Anno 2, n. 2 (2023), 1 dicembre 2023

Direttore editoriale/ Editor-in-Chief
Luigi Agus

Direttore responsabile/ Menaging Editor
Rosario Perricone

Coordinatore scientifico/ Deputy Editor
Giancarlo Germanà Bozza

Comitato scientifico/ Advisory Board
Pietro Airoldi
Alessandra Buccheri
Valeria Cammarata
Roberto Cassanelli
Benjamin Couilleaux
Antonio D'Amico
Maria Sofia Di Fede
Isabella Di Liddo
Umberto De Paola
Laura Facchin
Claudio Gamba
Serena Giordano
Caterina Greco
Giulia Ingarao
Concetta Masseria
María Jesús Martínez Silvente
Paola Nicita
Rosario Perricone
Sofia Ponte
Yuri Primarossa
Rafael Ramos Sosa
Sergio Rossi
Flavia Zisa

Credits
ufficio comunicazione_abapa

Graphic Design - Web Development
Roberto Patti, Sofia Ingrillì

Traduzioni / Translations
Dominic McElwee

Redazione/Editorial board
Luigi Agus
Giancarlo Germanà Bozza
Rosario Perricone

Referees
Luigi Amato
Raúl Armando Amorós Hormazábal
Patricia Andrés González
Giuseppe Antista
Domenico Attademo
Fina Serena Barbagallo
Costanza Barbieri
Marco Betti
Massimo Bonura
Cristina Borgioli
Alessandro Botta
Doriana Bruccoleri
Alessandra Buccheri
Marcello Buffa
Alma Cristina Casula
Elena Catra
Maria Ange Causarano
Giuseppe Cipolla
María Teresa Cortón de las Heras
Alberto Cottino
Valeria Costanza D'Agata
Antonio D'Amico
Giuseppina de Marco
José Antonio Díaz Gómez
Valeria di Piazza
Elisabetta di Stefano
Harula Economopoulos
Laura Facchin
Viviana Farina
Massimiliano Ferrario
Eva Frapiccini
Dalma Frascarelli
Claudio Gamba
María Esther Galera Mendoza
Marina Giordano
Giulia Ingarao
Dario La Mendola
Giuliano Lombardo
Valeria Maggiore
Giuseppina Manca di Mores
Rosalia Francesca Margiotta
Lucia Masina
Federica Muzzarelli
Ida Parlavecchio
Pietro Piazza
Salvatore Pitruzzella
Ivana Randazzo
Rita Randolfi
Laura Rodríguez Peinado
Sergio Rossi
Paolo Daniele Scirpo
Anastasia Segneri
Sandro Scalia
Salvatore Tedesco
Emilia Valenza
Stefano Valeri
Flavia Zisa

Accademia di Belle Arti di Palermo
Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte

Copyright © 2022 Papireto — rivista scientifica online | abapa.it
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved

Papireto II (2023) - pp. 3-7
ISSN 2974-668X

Molti passi fatti, tanto cammino da compiere

Luigi Agus

Molti passi fatti, tanto cammino da compiere. Può così riassumersi il percorso del primo anno di vita della rivista Papireto, ormai pienamente riconosciuta come scientifica a livello internazionale, grazie all'indicizzazione in numerosi database bibliografici di prestigio, come DOAJ, Base, WorldCat, Ebsco Essential, Miar, EZB, ACNP, Zenodo, OpenAir, Sherpa Romeo, Copernicus, Ulrich's, Road, DRJI, International bibliography of art (Getty Research Institute), Capes e Rebiun. Traguardi fondamentali, raggiunti grazie ad un Comitato Scientifico composto da personalità di rilievo internazionale, un metodo di selezione degli articoli che si avvale di un rigoroso controllo antiplagio e un referaggio tra pari, l'adozione dei DOI (Digital Object Identifier) per identificare ciascun contributo pubblicato, nonché di informazioni e norme trasparenti direttamente disponibili sul sito della rivista. Si tratta di elementi frutto di un meticoloso e attento lavoro che ha coinvolto l'intero Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, che è l'organo istituzionale che ha espresso Papireto, l'Amministrazione e il Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate della stessa Accademia, che in perfetta sinergia hanno operato, ognuno per la propria competenza, alla costruzione continua di una rivista *open access*, unica nel suo genere nel mondo dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM).

Un impegno sulla rivista che è stato accompagnato anche dalla pubblicazione del primo volume della nuova collana di studi di storia e critica d'arte *I quaderni del Papireto*, edita dall'Istituto Poligrafico Europeo di Palermo. Il testo, intitolato *Dalle officine alle Accademie nel Mediterraneo. Analisi e struttura delle botteghe d'arte in età moderna* e curato da chi scrive, si è avvalso della collaborazione di studiosi di rilievo internazionale che hanno trattato l'importante tema sotto vari aspetti attraverso tredici saggi, che vanno dall'analisi generale a casi studio estremamente interessanti.

Importanti risultati con cui si apre il secondo numero della rivista, che, come il primo, si caratterizza per la varietà e ricchezza dei contributi selezionati, che toccano i vari campi di competenza di Papireto e che saranno oggetto certamente di interesse e dibattito tra gli studiosi di discipline umanistiche, come lo sono stati i precedenti. Un numero arricchito anche da quattro saggi, che costitui-

CC BY ND

scono gli atti del *Seminario di Studi di Storia dell'Arte Medievale*, curato dal prof. Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo, che si è tenuto presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo il 30 marzo 2023, raccolti tutti assieme nella sezione *Dossier*.

Il cammino, tuttavia, è ancora lungo, come si diceva prima, soprattutto perché una rivista scientifica appena nata e al suo secondo numero annuale è comunque da considerarsi in piena crescita e con tanti traguardi ancora da raggiungere. I primi e più importanti sono certamente quelli, ancora una volta, dell'indicizzazione presso ulteriori repertori internazionali e l'inserimento nell'elenco delle riviste scientifiche ANVUR. Obbiettivi che richiedono comunque un certo numero di uscite e anni di attività, che questa rivista raggiungerà solo al terzo numero il prossimo anno. Purtuttavia si opera e si lavora affinché, come è già avvenuto fino ad ora, si arrivi a quei traguardi già pronti e con le "carte in regola", per utilizzare un adagio molto comune. Cosa non scontata, né semplice, soprattutto nel comparto AFAM, dove questo tipo di iniziative sono non solo rare, ma quasi inesistenti. Papireto è, infatti, al momento l'unica rivista completamente *open access* e *peer-review* indicizzata istituita presso le Accademie di Belle Arti italiane. Non solo, quindi, un luogo di dibattito e confronto, ma un vero e proprio "laboratorio" scientifico aperto a livello internazionale, che si spera sia imitato da altre istituzioni.

Occorrerebbe chiedersi, a tal proposito, le ragioni di questo "primato", soprattutto con riferimento ad istituzioni che la legge riconosce quali "sedi primarie di alta formazione, di specializzazione e di ricerca nel settore artistico e musicale e svolgono correlate attività di produzione"[1]. Credo che, a tal proposito, la risposta non sia così scontata, né semplice, visto che questo non è l'unico ritardo "endemico" di cui soffrono le istituzioni AFAM. Basti pensare ai Dottorati di ricerca, che ancora non sono stati formalmente varati; alla Valutazione della Qualità della Ricerca (VQR) che ancora non è prevista per queste istituzioni o ancora il fatto che il settore non sia rappresentato in alcun modo in organismi chiave per la ricerca e la produzione in Italia come l'ANVUR (Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca) o il CNVR (Comitato nazionale per la valutazione della ricerca). Una penalizzazione derivante principalmente dal mancato varo del decreto attuativo della legge 508/99 – che si attende da 25 anni – che esprima le direttive e i parametri generali per la ricerca e la produzione artistica, ma anche al fatto che alcuni ritengono "complesso" individuare i parametri per valutarle, salvo poi constatare che in gran parte del mondo questi esistono e sono applicati regolarmente.

Un paradosso tutto italiano, territorio nel quale sono state fondate le prime accademie e i primi conservatori del mondo e perfino la prima *Università delle Arti Decorative* (1921), divenuta poi ISIA, ma che attualmente risulta il più arretrato in assoluto da un punto di vista dell'organizzazione sistematica degli studi e della ricerca in questo campo. In particolare, la ricerca è certamente la più negletta, tanto che i sindacati sottoscrittori dell'ultimo rinnovo contrattuale (in realtà già scaduto) non hanno in alcun modo preteso che i termini "ricerca" e "produzione" venissero inseriti, anche se vi è da registrare come nel contratto collettivo integrativo siglato il 29 luglio 2022, siano previsti possibili compensi dovuti per attività di ricerca e produzione anche superiori rispetto ai limiti massimi normalmente previsti, laddove si tratti di "attività progettuali per cui l'istituzione è titolare o partner e a cui corrispondono specifiche entrate"[2].

Un cenno debole, insufficiente e non organico che non modifica certamente l'impostazione generale della contrattazione, dove si parla quasi unicamente di didattica, come se i professori di una accademia o di un conservatorio – che comunque hanno le medesime mansioni dei loro colleghi universitari – a monte dell'insegnamento che erogano non facessero ricerca e produzione, ma si limitassero a programmi ministeriali, come avviene, ad esempio, nei licei. È chiaro che non è affatto così. Al contrario un professore di accademia o conservatorio è selezionato principalmente perché "fa delle cose" a priori, "cose" che

costituiscono un bagaglio esperienziale che gli permette di insegnare i "suoi" programmi, secondo le proprie "attitudini".

Ho, non a caso, utilizzato il verbo "fare" e i sostantivi "cose" e "attitudini", anche se – per quanto riguarda gli artisti – è più comune usare il verbo "creare" e i sostantivi "opere" e "genio"[3]. Eppure, il lessico ha una sua ragione profonda che può modificare la percezione che si ha di un determinato campo. Per un medico, infatti, nessuno si sognerebbe di affermare che "crea una cura perché è un genio", quanto piuttosto che "mette a punto" o "escogita" una cura, in quanto competente con una particolare "attitudine" a quella disciplina. Nel primo caso, infatti, l'utilizzo del verbo "creare", accompagnato dai termini "opere" e "genio", sembrerebbe presupporre l'assoluta assenza di impegno fisico e mentale, quasi una naturale conseguenza di un dono divino che si palesa quasi miracolosamente. Nell'altra definizione, viceversa, si percepisce chiaramente come l'intera operazione sia frutto di un lavoro concreto, di precise competenze e di una forte attitudine ben coltivata. Se provassimo ad applicare lo stesso paradigma alle arti, come sarebbe più giusto definirle, credo diverrebbe quasi naturale trovare il loro metro di valutazione metodologica. Si uscirebbe, infatti, dal campo semantico dell'estetica, per approdare a quello della "pratica", mettendo in evidenza che le arti richiedono competenze specifiche, abnegazione, pratica e attitudine.

Una operazione che significherebbe abbandonare quell'idea prima positivista, poi romantica che nel tempo si è costruita attorno alle arti, almeno a partire dal XVIII secolo e che secondo qualcuno ha significato addirittura la loro lenta e inesorabile "morte". Se infatti parliamo di processi e metodologia, questi possono essere tranquillamente valutati secondo ben precisi parametri, se al contrario ci si riferisce al "gusto", con tutta evidenza, non possiamo che esprimere giudizi soggettivi e quindi non avere più alcun parametro di riferimento, se non un comune "sentire", che è più una vulgata popolare, i cui punti di riferimento sono grosso modo di carattere economico o emozionale. Nulla a che vedere con la "scienza". Altro termine che sembra distante anni luce dalle arti. Eppure, ci fu un tempo in cui gli artisti erano o si reputavano scienziati, legati alla sperimentazione, alle conoscenze alchemiche (che poi sarebbe l'antenata della chimica) e a quelle fisiche dei materiali. Questo perché trattavano terre, metalli, pietre, minerali, tessuti, legno, essenze vegetali, pelli, olii e altri elementi, che richiedevano precise conoscenze, trasmesse – perfino nell'Alto Medioevo – attraverso ricettari e trattati scritti[4]. Una professione di altissimo livello al servizio delle società di tutti i tempi, finalizzata a narrare attraverso immagini o suoni. Attività che non aveva come scopo il "diletto", altro termine che è ormai entrato nel lessico comune per quanto riguarda le arti, quanto piuttosto una funzione sociale ben precisa, che assegnava un ruolo anche al suo artefice.

Basta pensare, ad esempio, alla solenne processione che a Siena si svolse il 9 giugno 1311 per traslare la straordinaria pala di Duccio di Buoninsegna dalla sua bottega alla cattedrale. Un momento celebrativo che aveva come fulcro un prodotto di un abile artigiano-artista, che attraverso un rito collettivo assumeva una valenza sacrale riconosciuta dall'intera comunità e che non può essere ridotto a mero atto devozionale. Un riconoscimento esteso anche al suo autore, che segna la sua presenza attraverso l'invocazione alla Vergine iscritta nella parte inferiore del trono: "sis Ducio vita te quia pinxit ita". Evidentemente nulla a che vedere con il "diletto" o con una pura "esperienza estetica", funzioni che il dipinto assunse solo una volta musealizzato e quindi privato della sua funzione primaria, ossia quella di rendere visibile la Gerusalemme Celeste presieduta al centro da Maria in trono, per sottolineare l'*iperdulia* a lei dovuta, con in braccio il Bambino, fulcro della *latria*, circondata da santi e angeli, oggetto invece di *dulia*, ossia la venerazione più semplice. Una gerarchia che era sottolineata – nella parte rivolta verso i fedeli – anche attraverso le perdute cornici che costituivano l'intelaiatura architettonica di un edificio aureo, che rendeva plasticamente percepibile il *palatium* da cui affaccia-

no, riunite, le gerarchie celesti. Elementi come le cornici, le parti dorate, la struttura portante e il supporto, che saremo propensi a considerare come compendiari della pittura, ma che nell'epoca in cui fu prodotta la pala erano considerati interdipendenti e ugualmente importanti, perché frutto di lavoro, conoscenza, tecnica, competenze e pregiati materiali.

L'esempio della Maestà di Duccio è solo uno dei tanti che si potrebbero fare, ma credo valga per tutti, al fine di dimostrare come la pratica, l'esercizio e la metodologia operativa, fisica o mentale, siano e siano stati centrali nella produzione artistica, così come fondamentale è quella sete di conoscenza che l'artista deve possedere per poter crescere e che si sviluppa solo attraverso il continuo esercizio intellettivo. Questioni, che principalmente concernono le tecniche operative, ancora pienamente valide, come hanno dimostrato anche recenti studi[5]. Una istituzione di alta formazione artistica, quindi, deve non soltanto favorire tali processi, ma li deve concretamente supportare con una remunerazione dei docenti parificata con l'università e un medesimo status giuridico, ma anche pretendendo pari impegno, requisiti e parametri valutativi. Su questi ultimi versanti le istituzioni AFAM rispondono perfettamente – pur in assenza, come si accennava, della VQR, ad esempio – visto che ospitano percentualmente il più alto numero di studenti stranieri di tutto il settore dell'alta formazione, che scelgono l'Italia proprio per la garanzia offerta dall'altissima qualificazione dei docenti, oltre che dalla secolare tradizione delle istituzioni, mentre per quanto riguarda la remunerazione della ricerca e della produzione degli stessi professori pare ancora un argomento tabu. Questa gravissima mancanza fa sì che la ricerca e la produzione siano svolte quasi "clandestinamente", come è stato affermato anche nell'ultimo convegno ANDA (Associazione Nazionale Docenti AFAM) che ha trattato in una apposita sessione il tema il 30 settembre 2023[6].

L'assenza di parametri generali, di una valutazione della qualità della ricerca e perfino di un sistema generale di mappatura o anagrafe della produzione, nonché la mancata codificazione di un lessico interdisciplinare condiviso per il mondo dell'alta formazione artistica[7], fa sì che anche iniziative come quella di una rivista scientifica *open access* e *peer-review* costituisca di fatto un *unicum*. Mancano infatti griglie entro cui muoversi e agire, sistemi di parametrazione o ancora metodologie operative che facilitino tali processi. L'esperienza di Papireto ha messo in luce proprio tali contraddizioni, presto risolte, aderendo, ad esempio, alle linee guida del *Budapest Open Access Initiative* (BOAI) o alle stringenti, ma efficaci, norme dei repertori internazionali di indicizzazione, come il DOAJ o il MIAR, in cui la rivista è stata appunto inserita. Ed è guardando ai parametri di fondamentali repertori, come *Web of Science* o *Scopus*, che si è proceduto ad adeguare anche l'interfaccia e gli indici della rivista, in modo da renderla perfettamente conforme, senza tuttavia mai intaccare la libertà di espressione, ricerca e originalità di chi propone i contributi, accolti sempre senza alcuna pregiudiziale, che non sia quella metodologica.

Certamente l'esperienza, pur ancora molto breve di Papireto essendo ristretta a campi già perfettamente parametrati in ambito universitario, come la storia dell'arte, la didattica, l'antropologia, l'archeologia o l'estetica, potrebbe essere letta quasi come "parallela" rispetto all'AFAM e convergente solo laddove coincide con le medesime discipline impartite anche nelle accademie di belle arti. Eppure non è esattamente così, visto che, ad esempio, il referaggio tra pari è effettuato soprattutto attingendo allo stesso ambito dell'alta formazione artistica – senza escludere ovviamente il resto del mondo accademico – dove le stesse discipline vengono impartite con una differente impostazione rispetto all'università. Identiche discipline, differenti impostazioni, perché differenti sono le esigenze degli studenti a cui sono impartite. Differente è dunque la ricerca e i suoi obbiettivi, che tuttavia per metodologia risulta perfettamente identica. La conseguenza è che le accademie di belle arti, e per estensione tutte le istituzioni AFAM, espletano una funzione identica a quella di qualsiasi dipartimento universitario.

Un discorso che quindi potrebbe essere

allargato anche all'ambito delle altre discipline, generalmente definite "pratiche", che dalle più classiche "arti", come la pittura, la scultura, la grafica d'arte, la scenografia, la fotografia o la decorazione, si estendono a nuovi campi, come la grafica editoriale, la moda, il fumetto, fino al web design e all'intelligenza artificiale. Campi vastissimi che necessitano di una costante ricerca sul campo, svolta da una parte attraverso un approccio umanistico, per quanto riguarda la fase ideativa, e dall'altra tecnico, per quella realizzativa. Due anime che convivono nelle accademie e che procedono attraverso precise metodologie perfettamente "misurabili", così come avviene, per l'appunto, con le discipline trattate da Papireto. Si tratta ovviamente di spunti di riflessione che andrebbero approfonditi e adattati a ciascuna disciplina particolare, tenendo sempre presente, tuttavia, i processi ideativi e realizzativi, che si avvalgono sempre di continui studi e sperimentazioni. Basta pensare, per fare qualche esempio, alle stampanti 3D per la scultura, all'IA per la pittura o la *web graphic* per la grafica, ma anche all'utilizzo di materiali contemporanei, come il polistirene espanso, le vernici industriali, il cemento, la plastica e tanti altri, attraverso i quali è possibile raggiungere sempre nuove e differenti frontiere espressive.

Non sarebbe un azzardo affermare che artisti come Giotto, Leonardo, Michelangelo o Bernini se avessero avuto alla loro portata i materiali e i mezzi attualmente disponibili, non solo non avrebbero esitato ad utilizzarli, ma li avrebbero adottati per sperimentare continuamente nuove soluzioni, secondo una impostazione di continuo rinnovo di una consolidata tradizione che potremmo far risalire al paleolitico. Del resto, come ben sottolineò Gombrich, "non esiste in realtà una cosa chiamata arte. Esistono solo gli artisti: uomini che un tempo con terra colorata tracciavano alla meglio le forme del bisonte sulla parete di una caverna e oggi comprano i colori e disegnano gli affissi pubblicitari per le stazioni della metropolitana, e nel corso dei secoli fecero parecchie altre cose", ma soprattutto che "non esiste l'Arte con l'A maiuscola, quell'Arte con l'A maiuscola che è oggi diventata una specie di spauracchio o di feticcio"[8]. Si tratta dunque di abbandonare i "feticci" e intraprendere nuovamente quella lunga strada che da Altamira o Lescaux, porta a Hockney o Cartier-Bresson. Anche per il settore dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica, quindi, si può affermare che molti passi sono stati fatti, ma tanto cammino resta da compiere. Del resto, il cammino dell'uomo non è altro che un lungo, lunghissimo viaggio, il cui approdo finale coincide sempre con quello di partenza.

Note

[1] Legge 21 dicembre 1999, n. 508, art. 2, comma 4.

[2] Contrattazione collettiva nazionale integrativa relativa al personale docente e non docente del comparto istruzione, università e ricerca, sezione Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica del 29/07/2022, art. 5, comma 4.

[3] Sulla questione lessicale e le problematiche connesse, si veda Larry Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Torino 2010, pp. 150-155.

[4] Sul tema si veda: Silvia Bianchi Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007.

[5] Silvia Bordini (ed.), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Roma 2007.

[6] *I Convegno annuale Associazione Docenti AFAM*, Modena, 29 settembre- 1 ottobre 2023, Conservatorio di Musica "Orazio Vecchi – Antonio Tonelli".

[7] Sulla questione della mappatura e del lessino si stanno muovendo alcune accademie attraverso il progetto INAR, avendo come capofila l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino.

[8] Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte*, Milano 1995, p. 15.

Figura 1. Anonimo Bruxellese, *Madonna dell'Umiltà*, Dresda, Kabinett Kupferstich (1460-1490). © Kabinett Kupferstich Dresda

Papireto II (2023) - pp. 8-72
ISSN 2974-668X

La *Madonna dell'umiltà* di Rogier van der Weyden
Storia, evoluzione e rifunzionalizzazione di un modello iconografico

Luigi Agus

Tra le diverse immagini mariane sviluppate nelle Fiandre durante il XV, più precisamente nella bottega di Rogier van der Weyden, una in particolare ebbe un larghissimo seguito, essendo stata replicata quasi ovunque in Europa fino al XVIII secolo innumerevoli volte, tanto che può essere definito "un cas à peu près unique de réception d'une composition rogérienne qui s'est prologée sans interruption depuis le XVII[e] siècle, une réception que l'on peut sans hésitation qualifier de dupliquante, actualisante et personelle, en dépit de son caractère tardif"[1]. Si tratta di una tipologia di *Andachtsbilder* non direttamente collegata ai modelli iconografici più noti e codificati, né ad episodi scritturali precisi, pur essendo, in linea di massima, prossima alla tipologia Ἐλεούσα o Γλυκοφιλούσα, come del resto è stato già evidenziato da altri studiosi[2]. La Vergine infatti – le cui larghe chiome di capelli mossi e dorati ricadono sulle spalle coperte da un pesante e prezioso mantello che nasconde per intero le gambe – a differenza dell'iconografia tradizionale è seduta a terra e non regge il Bambino in braccio, ma lo sostiene con le mani, mentre quest'ultimo ritto in piedi, muovendo un passo le si approssima e gli accosta amorevolmente il viso, cingendole il collo col braccio destro.

Questa particolare iconografia, battezzata da Winkler *Madonna vom Kind umhalst*[3] e facente chiaramente parte di quelle "simple compositions that were easily imitated and conformed to popular taste"[4], venne elaborata, come già è stato evidenziato dalla critica in più riprese e con solide argomentazioni, da Rogier van der Weyden e la sua bottega dapprima a figura intera, poi a mezzo busto, quindi più volte replicata da altri artefici, a partire da Isembrant, Benson, Provost, alcuni altri vicini a Metsys e poi da altri artisti e botteghe in varie regioni europee[5].

Dirk de Vos avanzò l'ipotesi che questo specifico modello rogeriano, pur ritenendolo comunque un caso isolato, fosse l'esito di una evoluzione formale originata dalla *Madonna Standing* di Vienna (Kunsthistorisches Museum) e da quella attualmente al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid (inv. 435; 1930.125), passando per alcune altre prove ormai perdute, di cui sarebbe testimonianza una *Madonna con Bambino* di Petrus Christus attualmente al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa (inv. 5135),

CC BY ND

da cui sarebbe a sua volta derivata quella di Dieric Bouts del Metropolitan Museum di New York (inv. 30.95.280). Un dipinto, quest'ultimo, la cui origine iconografica per Panofsky deriverebbe invece dal modello rogieriano della *Madonna Huston*[6] (Houston, Museum of Fine Arts, inv. 44.535).

Sempre de Vos individuava quindi ben 72 repliche databili tra la fine del XV e i due secoli successivi, di cui le prime cinque presentano la Vergine a figura intera sotto un porticato; la sesta, andata perduta nel 1945, in cui è raffigurata sempre a figura intera, ma circondata dalla famiglia Van Horne, mentre nelle restanti, tutte cinque-seicentesche e uscite per lo più dalle botteghe di Isembrant, Benson, Provost o loro seguaci e imitatori, è rappresentata a mezza figura[7]. L'elenco proposto dallo studioso olandese, che parte comunque da quello di sette opere stilato da Friedländer il quale precisava che "there are many half-length versions of this composition, especially in Spain"[8], non presenta, in alcuni casi, dati essenziali per loro attuale identificazione (soprattutto i numeri da 68 a 72). Più recentemente lo studioso Alexandre Dimov, in un prezioso e articolato contributo, ha ampliato tale lista arrivando a catalogare ben 195 repliche[9].

L'ipotesi di de Vos, pur in parte spiegando la genesi della soluzione compositiva adottata nel perduto prototipo di van der Weyden, non è condivisibile da un punto di vista iconografico. Le madonne di Vienna, Madrid e Anversa, individuate dallo studioso, infatti, sono chiaramente delle *Virgo Lactans* o Παναγία Γαλακτοτροφοῦσα, mentre quella in oggetto si approssima, ma non coincide come già detto, con le tipologie Ἐλεούσα o Γλυκοφιλούσα, alla cui iconografia invece aderisce perfettamente quella newyorkese. Si tratta quindi di una elaborazione concettualmente autonoma, che assume una valenza ancora differente laddove si prende in considerazione quella che potrebbe essere stata l'immagine originaria, che porta a ricondurne l'iconografia alla *Madonna dell'Umiltà*, associata al pietismo francescano[10]. Se, infatti, è pur vero che il prototipo risulta irrintracciabile e presumibilmente perduto, lo si può agevolmente ricostruire attraverso una serie di sei repliche dipinte, più un disegno ancora esistenti o comunque documentati attraverso immagini fotografiche, in parte segnalati come tali da De Vos stesso e da Friedländer[11] e ancor oggi ritenuti validi come testimonianze della soluzione iconografica originale[12].

I. *Il prototipo e la sua iconografia*

Particolarmente importante in tal senso sarebbe il disegno a inchiostro conservato presso il Kabinett Kupferstich di Dresda (mm 275x197, cat. AA5aaa) [fig. 1], che pur ritenuto "a rather mediocre copy"[13] e lasciato incompiuto dal suo autore, rappresenta quasi certamente la più antica testimonianza esistente, proveniente molto probabilmente dalla stessa bottega di van der Weyden o di uno dei suoi prossimi seguaci[14].

Il disegno, che è stato indicato anche quale possibile fonte di ispirazione per un altro della bottega di Antonello da Messina al British Museum[15] (mm 245x121, inv. 1929,0103.1), presenta, entro un loggiato aperto, la Vergine ruotata di tre quarti verso la sua sinistra e seduta a terra, mentre regge il Bambino Gesù, che nudo e ritto in piedi, col braccio destro le cinge il collo abbracciandola, mentre con la sinistra si aggrappa alla veste della madre. Maria è abbigliata con una tunica e un ampio manto che dalle spalle ricade fino a terra coprendo, oltre le gambe, anche parte del pavimento. Sul capo, sopra un'ampia capigliatura le cui mosse chiome ricadono sulle spalle fin quasi ai fianchi, porta quella che sembra una kippah o una papalina.

Il pavimento su cui è assisa presenta una complessa decorazione a losanghe, ben definita in primo piano ma non verso il fondo, in cui si alternano ottagoni neri contornati da quattro triangoli bianchi a formare un quadrato, con gruppi di nove piccoli quadrati alternati bianchi e neri, i cui filari posti in corrispondenza dei lati esterni degli ottagoni contengono rombi, di cui quello centrale diviso in due triangoli. Sulla destra il pavimento è chiuso da

una soglia su cui poggiano due esili colonne, con quella in fondo addossata alla parete, dotate di capitelli a motivi vegetali reggenti una trave, che delimitano il margine aperto della loggia.

Sulla parete di fondo – incassata entro un incavo della parete dotato in basso di due sedili laterali – si apre una finestra divisa verticalmente in due parti uguali da un asse e orizzontalmente da un traverso posto a due terzi della sua altezza. I due fornici bassi, privi di vetri, sono dotati di due scuri lignei ciascuno, spalancati a sinistra e chiuso in basso e semi aperti in alto a destra, mentre quelli alti, ugualmente con scuri lignei ma totalmente aperti, sono chiusi da vetri a losanghe romboidali contornate da un motivo a cordone lungo i bordi. La parete sinistra termina in alto con una cornice che funge da imposta per la copertura a botte del loggiato. Quest'ultima è retta al centro da un asse verticale, poggiante su una trave a sua volta sistemata su una mensola incassata a sinistra – nel cui angolo sono disegnate tre piccole ragnatele – e il capitello della colonna centrale a destra.

La loggia si apre su un giardino, visibile anche dalla finestra, chiuso da un muro perimetrale a mattoni – a cui è addossata in basso una aiuola cinta da un muretto sempre in laterizi – terminante a destra con una torre cilindrica appena abbozzata affiancata da una porta che immette nella campagna circostante. Il giardino presenta al centro una serie di muretti che delimitano spazi verdi alternati a vialetti, mentre dietro al muro di cinta si apre un paesaggio collinare attraversato da un corso d'acqua, solcato da tre imbarcazioni, che circonda una rocca con alti edifici in cima. In fondo a destra si intravede un villaggio, mentre a sinistra le dolci colline sono arricchite da alberi alternati a piccole costruzioni.

Nonostante la non alta qualità che questo disegno presenta e il fatto che è per giunta incompiuto, alcuni dettagli sono chiaramente rivelatori per identificare non già il suo autore, quanto piuttosto l'artefice che ideò la composizione che riproduce. In tal senso è particolarmente interessante il motivo del pavimento, messo in diretta relazione con altri simili tipicamente rogeriani, come lo sportello sinistro del *Trittico Bladelin* (Berlino, Gemäldegalerie), quello, sempre sinistro, del *Trittico di Santa Colomba* (Monaco, Alte Pinakothek) e con il *San Luca che disegna la Vergine* (Boston, Museum of Fine Arts), tanto da essere considerato quasi una prova definitiva che l'ideatore della composizione sia proprio il pittore di Tournai[16]. Tuttavia, attraverso una più attenta osservazione, Alexandre Dimov, rileva come esistono "subtiles variations dans le carrelage de ces quatre versions", tanto che "pourraient indiquer une évolution graduelle dans la conception des motifs de pavement rogiériens"[17], la cui prima soluzione sarebbe quella del *Trittico Bladelin* e la più complessa quella del *San Luca che disegna la Vergine*, mentre il disegno sarebbe una soluzione intermedia[18]. Altrettanto è da dirsi per la copertura della loggia "a barca rovesciata" che ritroviamo sempre nel *Trittico di Santa Colomba*, nel *San Luca che disegna la Vergine* e nel *Trittico di Werl*; così come le esili colonnine con capitelli a motivi vegetali, sono estremamente simili a quelle del *Trittico di Abegg*, da cui sembra essere ripresa l'intera loggia, mentre la finestra la ritroviamo ad esempio nello scomparto centrale del *Trittico dell'Annunciazione* (Parigi, Louvre). Infine, il motivo a "s" invertita con cui sono disegnate le pieghe del manto della Vergine lo ritroviamo puntualmente nel saio francescano del *Trittico di Werl*[19].

Tra i sei dipinti che riproducono il prototipo rogeriano, il più simile al disegno di Dresda è un olio su tavola (cm 41,3x31,5, cat. AA2aaa) dotato di cornice con iscrizione, già a Bradford in collezione Fattorini, passato più volte in asta e nel mercato antiquario[20] [fig. 2]. Rispetto al disegno sono identiche la posizione degli scuri semi aperti della finestra, i sedili alla base di quest'ultima, la volta, le colonne e i capitelli, la torre cilindrica che affianca la porta del giardino e infine la posizione della Vergine e quella del Bambino. Differiscono invece dal disegno il panorama sullo sfondo, il muro di cinta, la disposizione del giardino e la decorazione dei vetri della finestra. Vi è inoltre l'aggiunta di un'apertura centinata sulla parete di sinistra del patio e di una colonna, appena

Figura 2. Anonimo dei Paesi Bassi Meridionali, *Madonna dell'Umiltà*, già Londra, mercante Sam Fogg (1470-1500). © RKD

visibile lungo il bordo destro della tavola a ridosso della cornice. Le campagne sullo sfondo del dipinto, a differenza di quelle del disegno, sono caratterizzate da una ripida rocca a destra sormontata da un castello, alla cui base un sentiero conduce verso una amena vallata attraversata da un corso d'acqua che si insinua tra le montagne verso l'orizzonte. Il muro di cinta del giardino, caratterizzato da aiuole incolte e vialetti sterrati, è posto più in basso

rispetto alla soglia della finestra ed è merlato, mentre la porta fortificata, dotata di un loggiato chiuso superiore, presenta una "P" entro un arco cieco a sesto acuto sopra la chiave di volta del varco di accesso. Infine, i vetri sono dotati di una raffinata decorazione quadrilobata che accoglie uno scudo centrale; il pavimento policromo presenta un disegno composto da triangoli e quadrati a formare ottagoni alternati e il collegamento fra la loggia e il giardino è possibile attraverso una gradinata con sei scalini delimitata da un cordolo laterale, non definita nel disegno.

La straordinaria coincidenza tra il dipinto e il disegno, pur con le differenze rimarcate sopra, permette non solo di poter avanzare una ipotesi attendibile di ricostruzione dell'iconografia originale rogieriana, ma anche di poterne immaginare le cromie originali e quindi darne una lettura iconologica piuttosto attendibile, magari andando ad individuare quegli elementi che l'artista aggiunse o modificò rispetto al prototipo. In tal senso non è da escludere l'ipotesi che anche il disegno, in alcune sue parti, sia frutto di una rivisitazione da parte del suo esecutore e che quindi non sia conforme in tutto e per tutto al prototipo a cui si ispira.

Alcune differenze già evidenziate, infatti, sono puntualmente presenti in un'altra replica, purtroppo visibile solo attraverso una foto in bianco e nero. Si tratta di un olio su tavola di cm 49,5x34,3, esposto nel 1929 ad Aix-la-Chapelle (Francia) quando era custodito in una collezione locale, ma proveniente *ab antiquo* dalla collezione J.P. Weyer di Colonia, da cui venne alienato nel 1862 (cat. AA6aaa)[21]. Come nel caso della prima tavola, anche in quest'ultima troviamo il muro di cinta del giardino merlato e più basso rispetto alla linea di base della finestra; la porta fortificata centinata sormontata da un arco cieco a sesto acuto dotata di torre cilindrica a sinistra e loggia chiusa superiore; i vetri decorati con un motivo quadrilobato con scudo centrale; il medesimo motivo a losanghe del pavimento; la terza colonna del loggiato, qui anche più visibile, e infine la gradinata con cordolo laterale che separa la loggia dal giardino, che pur occultata dalle ali dell'angelo genuflesso a destra, è chiaramente leggibile. Le differenze più marcate tra le due tavole, oltre il paesaggio sullo sfondo, sono certamente l'angelo genuflesso a destra che offre alla Vergine un vassoio di ciliegie o fiori, un libro aperto poggiato a terra e quel "muret forme un angle droit et est surmonté d'une petite colonne soutenant une double arcade"[22] che forma due aperture, che tuttavia non fa altro che replicare, ampliandola, l'apertura presente nella prima tavola.

Figura 3. Anonimo dei Paesi Bassi Meridionali, *Madonna dell'Umiltà e angeli*, già Parigi, collezione Carvalho (1470-1500). © Kik-Irpa

Il muro di cinta merlato, ma con il margine superiore posto ad un livello più elevato rispetto alla soglia della finestra, alla medesima altezza quindi di quello del disegno, lo ritroviamo anche in altre due repliche: la prima, già a Parigi in collezione Carvalho [fig. 3], è un olio su tavola di cm 45x32 (cat. AA1aaa)[23]; l'altra, siglata CTR con accanto la data 1577, molto probabilmente riferibile ad un "restauro" con vaste integrazioni su un'opera preesistente, è ugualmente un olio su tavola di cm. 49x33

Figura 4. Anonimo dei Paesi Bassi Meridionali, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Vienna, asta Dorotheum del 31/03/2009, lotto 39 (1470-1500). © RKD

(cat. AA7aab)[24]. In entrambi ritroviamo anche il medesimo disegno del pavimento e la stessa porta fortificata con torre cilindrica laterale e loggiato chiuso superiore ripresi anche negli altri dipinti analizzati. Differenze, in questo caso, si rilevano nella finestra di fondo, che nel dipinto Carvalho presenta gli scuri nella medesima posizione, ma nelle due porzioni alte i vetri sono decorati ad occhio di bue, mentre nell'altro dipinto "modernizzato" la parte superiore della finestra risulta murata. Altra differenza, che sembra richiamare il disegno, è il fatto che la loggia è separata dal giardino – in entrambi più ampio – da un solo gradino, mentre è presente l'apertura centinata stretta sulla parete di sinistra del primo dipinto analizzato. Infine, nel dipinto Carvalho troviamo tre angeli in coro che si affacciano dalla porta a sinistra, un altro seduto a terra sulla soglia della loggia con un organo portativo e un libro parte aperto, mentre nel giardino un muretto in laterizi chiude una porzione con fontana centrale; nell'altro rimodernato nel 1577 due putti che incoronano la Vergine, un angelo a destra che suona un liuto e la seconda campata del loggiato tamponata.

Se le repliche fin qui analizzate documentano alcune costanti fisse, non presenti o comunque difformi dal disegno di Dresda, come la forma della porta fortificata con torre cilindrica laterale, il muro di cinta merlato, un'apertura sul muro di sinistra del patio, la terza colonna sul margine destro del dipinto, il disegno del pavimento, ma soprattutto la posizione della Vergine e del Bambino, poco possono dirci circa le cromie, visibili attualmente solo nel dipinto già Fattorini e in un altro, già presso la collezione polacca Skórzewski a Czerniejewo, poi passato in asta nel 2009 (cat. AA3aab)[25]. Si tratta di un olio su tavola di cm. 70x56 [fig. 4], che pur riprendendo la medesima iconografia, presenta alcune soluzioni compositive differenti rispetto alle repliche già analizzate, che paiono più frutto di un processo di semplificazione, dovuto al livello qualitativamente inferiore del dipinto. Così, ad esempio, la finestra, pur avendo gli scuri lignei nella stessa posizione e formato, è priva di vetri; il pavimento ha una semplice soluzione a scacchiera; la porta fortificata non ha il torrino laterale, ma è dotata ugualmente di loggia chiusa superiore e i capitelli risultano più corti e semplificati. Differisce il muro di cinta che oltre a non avere merli, ma un terminale a due falde rosso, è posto quasi a metà altezza rispetto alla finestra e presenta un doppio angolo che porta la porzione verso la torre ancora più in fondo verso l'orizzonte. Vi sono poi in aggiunta un angelo musicante seduto a terra a destra in basso che suona un'arpa; un uomo con tonaca e cappuccio nel giardino, identificato come un San Giuseppe[26] e, per concludere, la Vergine indossa sul capo un sottile diadema ornato sul fronte da un medaglione aureo quadrilobato circondato da perle con incastonato al centro un rubino.

Figura 5. Maestro della Cappella del Noviziato di Monteoliveto, *Sacra Famiglia*, Tournai, Musée des Beaux-Arts (1475-1500). © Kik-Irpa; Figura 6. Id., foto Galerie Georges Petit, maggio 1900 (1475-1500). © Kik-Irpa

Nonostante tali differenze, le gamme cromatiche di quest'opera sembrano confermare quelle dell'esemplare già Fattorini. Le colonne sono di un rosso scuro che evoca il porfido; i capitelli, le basi e i gradini bianchi a richiamare il marmo statuario; la volta "a barca rovesciata" è chiaramente lignea; il pavimento, pur semplificato nel caso Skórzewski, presenta cromie alternate che vanno dal bianco all'ocra-giallo che richiamano l'alabastro; il manto della Vergine è rosso bordato con ricami a fili d'oro, mentre la sua camiciola nera; infine, le pareti del patio sono grigie. Dati, questi ultimi, che portano a pensare che l'originale rogeriano avesse questi stessi colori e una soluzione compositiva con alcune peculiarità più volte replicate nei dipinti già analizzati, come il muro di cinta merlato; la porta fortificata con loggia chiusa superiore e torricino cilindrico laterale; un'apertura sulla parete sinistra della loggia e forse una gradinata con cordolo che separava quest'ultima dal giardino. Si tratta, infatti, di soluzioni non solo più volte replicate – anche se non tutte presenti nel disegno di Dresda – ma molto prossime a quelle adottate da van der Weyden in altri dipinti, come ad esempio nell'*Annunciazione* del Metropolitan Museum di New York, dove ritroviamo il medesimo *hortus conclusus* cinto da una muraglia turrita con una porta fortificata dotata di loggia chiusa superiore con torricino cilindrico laterale.

Più complesso è il caso dell'ultima replica esistente, oggi custodita al Musée des Beaux-Arts di Tournai [fig. 5], ma in passato presso la collezione Cernuschi di Parigi e, a seguito di una vendita avvenuta presso la parigina Galerie Georges Petit il 25 e 26 maggio 1900[27], in quella Van Gelder di Bruxelles. Da quest'ultima passò, *manu militari*, alla collezione del famigerato maresciallo Hermann Wilhelm Goering durante la Seconda Guerra Mondiale,

quindi, per confisca, allo stato belga, che lo destinò al Ministero dell'Educazione Nazionale a Bruxelles, per poi passare all'attuale collocazione nel 1950 (cat. AA4aac). Il dipinto, pur esposto al pubblico e quindi accessibile, non corrisponde all'originale, ormai visibile solo attraverso una foto d'archivio [fig. 6], visto che la tavola attuale (cm. 155x101) è il risultato di un maldestro e sconsiderato restauro di tipo invasivo, attraverso cui venne eliminata l'intera porzione destra e ridipinte alcune altre parti[28].

L'opera, attribuita al Maestro della Cappella del Noviziato di Monteoliveto, originario di Utrecht e attivo a Bruges nell'ultimo quarto del XV secolo[29], vede al centro la Vergine, abbigliata con un largo manto azzurro oltremare su camiciola nera, che accosta a sé il Bambino nella solita posa già vista nelle repliche precedenti, mentre è incoronata da due angeli che la sovrastano, entrambi con tunica bianca coperta, in quello di destra, da un mantello rosso e in quello di sinistra verde. Alla sua destra sta San Giuseppe, vestito con una tunica vermiglio con cappuccio, ritratto mentre porta una ciotola con la minestra e un cucchiaio. Ai piedi di Maria alla sua sinistra, accucciato sul pavimento dal complesso disegno a losanghe ocra, grigie e marroni, sta un cane e subito sotto un cartiglio recante una iscrizione in caratteri gotici ormai indecifrabile. Il gruppo sta all'interno di una loggia con un solo fornice a destra aperto tra due colonne, da cui si intravede un giardino con aiuole cinte da muretti in mattoni e serrato da un muro, ugualmente in laterizi, che lo separa da un paesaggio dominato dal mare sullo sfondo solcato da una imbarcazione. La parete di fondo del loggiato è coperta da un baldacchino in prezioso tessuto porpora bordato di verde e ricamato in fili d'oro, mentre lungo la parete di sinistra è presente una porta in legno chiusa. Prima dello sciagurato restauro, secondo quanto è possibile vedere dalla foto del 1900 relativa alla vendita Cernuschi, il dipinto si completava a destra con il secondo fornice della loggia, attraverso cui entrava San Damiano[30] vestito con un ricco abito in velluto scuro e cuffia, mentre reggeva la cassetta dei medicinali con la sinistra e uno strumento chirurgico con la destra. Sullo sfondo si vedeva chiaramente la porta fortificata con loggiato chiuso e torre cilindrica laterale, mentre sullo sfondo dominava una ripida rocca dietro un folto boschetto[31].

La tavola di Tournai, come del resto quella Skórzewski, sono l'esito di un processo di adattamento di una soluzione formale avente originariamente un proprio significato ad un altro differente e distinto, in altre parole si tratta di "copie interpretative", per utilizzare una definizione di Didier Martens[32]. Nel primo caso, infatti, la Vergine "est donc désignée dans l'image non seulement comme *Domina de humililate* mais aussi, paradoxalement, comme *Regina caelorum*"[33]; mentre nel secondo, la presenza di San Giuseppe nel giardino, il muro di cinta basso, la semplificazione del disegno del pavimento del patio e l'angelo musicante, sembrano suggerire il tema del riposo durante la fuga in Egitto, come correttamente suggerito da Alexandre Dimov[34]. La lettura quindi dell'iconografia originaria è possibile solo attraverso le repliche Carvalho, Fattorini, Weyer, oltreché dal disegno di Dresda e in parte da quella siglata CTR. Tra queste l'unica di cui si dispone di una immagine a colori, come già evidenziato, è la tavola già in collezione Fattorini [fig. 2].

In quest'ultima, come già sottolineato prima, la Vergine, seduta a terra, è abbigliata con un prezioso mantello vermiglione bordato con una banda ricamata in fili d'oro e risvolto verde nelle maniche, indossato su una camiciola in velluto nero con riflessi azzurri con tre bottoni sui polsi e sottoveste bianca, appena sporgente dalla scollatura della camiciola. Il Bambino, ritratto completamente nudo con la gamba sinistra che muove un passo in avanti, più che baciare la madre sembra quasi consolarla, visto che quest'ultima ha uno sguardo dimesso, quasi melanconico. Questa soluzione compositiva, chiaramente riferibile alla Madonna dell'Umiltà resa secondo la tipologia Ἐλεούσα o Γλυκοφιλούσα, sembra tuttavia suggerire una lettura legata, più che all'infanzia di Gesù, alla sua passione. Il manto rosso, infatti, sembra legato al sangue versato del Figlio, quindi all'amore e alla carità, al sacrificio e al martirio, essendo quello utilizzato liturgicamente duran-

Figura 7. Maestro I.A.M. di Zwolle, *Madonna con Bambino portacroce*, incisione (1485 circa); Figura 8. Rogier van der Weyden (bottega), *Sacra Famiglia con San Paolo e donatore*, New York, Metropolitan Museum (1460-80). © MET New York

te la Settimana Santa, mentre il Bambino ritto in piedi che muove un passo in salita con il braccio destro attorno al collo della madre e il sinistro leggermente piegato, richiama chiaramente il Cristo dell'andata al Calvario, con la croce sostituita dalla Madre. Un'ipotesi che sembra trovare conferma nel fatto che la Madonna indossa sotto al mantello una camicia nera con riflessi azzurri, segno di lutto. Si tratta quindi di una tenera, compassionevole e umile Θεοτόκος che sostiene suo figlio, ancora bambino, ma dal destino segnato, nel momento del suo massimo sacrificio per la redenzione del genere umano, frutto, probabilmente, di una sintesi e reinterpretazione di iconografie passioniste, come quella di una incisione del Maestro I.A.M. di Zwolle del 1485 circa, dove il Bambino, rivolto verso destra, regge una pesante croce a tau [fig. 7]. Una soluzione iconografica, quest'ultima, derivante sempre da un'idea di van der Weyden, visto che è tratta, specularmente, dalla *Sacra Famiglia con San Paolo e donatore* del Metropolitan Museum di New York (cm 57.5 x 48.3, inv. 32.100.44), ritenuta un tempo autografa e ora di bottega, proveniente dalla collezione Crespi di Milano [fig. 8], da cui sono tratte almeno altre tre repliche, una a Madrid in collezione Orue, data alla bottega di Memling che presenta la variante della Madonna come *Virgo Lactans* (cm 37,2x26,5); un'altra al Philadelphia Museum of Art (cm 66x47.9, inv. 321), che invece vede Maria con un libro in mano incoronata da un angelo, entrambe in controparte, e infine un'ultima in collezione privata a Milano assegnata ad anonimo lombardo del XVI secolo (cm 40x 30, Fototeca Zeri, cat. 22119)[35].

Una lettura, questa, che sembra trovare conferma, oltreché nella tavola Skórzewski, in altre opere che riproducono la medesima Madonna con Bambino a figura intera, sempre rivolta a destra, ma sistemata in un paesaggio. Si tratta di due opere caratterizzate da un manto rosso che avvolge la Vergine su una veste molto scura, che come è stato notato, non fanno altro che "confirmer la monochromie du prototype rogiérien"[36]. La prima è un olio su tavola (cm 42,5x30), più volte passato sul

Figura 9. Joachim Patenier (ambito), *Riposo durante la fuga in Egitto*, San Pietroburgo, Hermitage (1510-1520). © Hermitage San Pietroburgo; Figura 10. Pieter Claeissens I (ambito), *Riposo durante la fuga in Egitto*, San Marino (USA), Art Museum and Botanical Gardens, The Huntington Library (1520-1530). © The Huntington Library San Marino

mercato antiquario e già a Colonia in collezione Pierre Heim, attribuito prima ad Ambrosius Benson poi ad un anonimo brabantino vicino a Bernard van Orley con una datazione al 1510-20 circa (cat. AB2abb)[37]; la seconda è sempre un olio su tavola (cm 39,5x27,5, cat. AB3aaa), custodito all'Hermitage di San Pietroburgo, attribuito all'ambito di Joachim Patenier [fig. 9] che, vista la presenza del San Giuseppe sullo sfondo che attinge acqua da un abbeveratoio, va letta come un *Riposo durante la fuga in Egitto*[38].

Altre tre opere risultano utili per ulteriormente confermare questo tipo di iconografia, anche se presentano la variante del mantello rosso aperto che mostra una tunica sottostante bruno-verde molto scura, forse frutto di un processo di ossidazione del blu scuro, che copre, a sua volta, la camiciola nera presente anche nelle altre repliche. La prima, attribuita all'ambito di Pieter Claeissens I [fig. 10], è un *Riposo durante una fuga in Egitto* – tema già visto nelle repliche Skórzewski e di San Pietroburgo – custodita all'Art Museum and Botanical Gardens del The Huntington Library di San Marino in California (cm 91x71, cat. AB1aba), che nello sfondo, entro un lussureggiante paesaggio dominato da un'alta rocca con un castello turrito in cima, presenta le scene del *Miracolo del raccolto* e della *Fuga in Egitto*[39]. La seconda, facente parte in origine di un trittico i cui pannelli laterali sono andati perduti ed attribuita al Maestro di Briviesca, è custodita al Museum Belle Godshuis di Ypres in Belgio (cm 61,1x44,2, cat. D5aaa). In questo caso nel paesaggio, dominato da una brulla montagna con una fortezza in cima, si dispiegano l'episodio della vita di San Girolamo relativo alla fondazione del monastero a Betlemme a destra e una scena contadina[40], forse anch'essa riferibile allo stesso santo, a sinistra, probabilmente per evocare il ruolo centrale del dottore della

Figura 11. Gruppo Isenbrant, *Madonna dell'Umiltà*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano (1520-1530). © Museo Lázaro Galdiano Madrid; Figura 12. Rogier van der Weyden (bottega), *Madonna dell'Umiltà e la famiglia de Hornes*, già Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum, Gemäldegalerie, distrutto nel 1945 (1461-1476 circa). © Kik-Irpa

Chiesa nella stesura della *Vulgata* e quindi della conoscenza della Parola, resa viva attraverso l'incarnazione divina nel seno della Vergine. Per finire, l'ultima è invece una piccola tavola custodita al Museo Lázaro Galdiano di Madrid (cm 23x17,2, cat. CB2aba) [fig. 11], in cui la Vergine con il Bambino è rappresentata fino alle ginocchia entro un ambiente domestico con una finestra sullo sfondo aperta su un panorama campestre. Quest'ultima, in particolare, pur non essendo a figura intera e quindi prima di una serie comprendente altre due identiche rappresentazioni in miniatura, di cui si parlerà in seguito, è stata considerata come l'esito della riduzione di una tavola più grande, forse a seguito in un incendio che ne distrusse i lati, in cui la Vergine sarebbe stata rappresentata a figura intera[41]. L'interno intimo di questa tavola con un banchetto davanti al gruppo Madre-Figlio su cui forse poggiava un libro, rinvia alla meditazione sui misteri dolorosi e quindi si ricollega a quella visione passionista a cui sarebbe legato il prototipo rogeriano.

Caso del tutto isolato è la tavola, datata al 1461-76, un tempo presso la Gemäldegalerie del Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino [fig. 12], andata distrutta nell'incendio del Friedrichshain nel 1945 (cm 87x94, cat. ACa1aad), in cui la stessa Madonna con Bambino a figura intera rivolta sempre a sinistra, è assisa su un viridario di un *hortus conclusus*, affiancata da San Girolamo con il leone alla sua destra e Santa Elisabetta d'Ungheria alla sua sinistra, che gli presentano dieci membri della famiglia de Hornes "bienfaiteurs de l'abbaye de Sint-Elisabethsdal, tandis que celle fondée par Jacques a saint Jérôme pour patron". La Vergine è separata dal paesaggio sullo sfondo, dominato da costruzioni gotiche turrite, da un pesante drappo in broccato, mentre la cornice che lo inquadrava riportava una iscrizione in memoria di Jeanne de Meurs, contessa di Hornes, deceduta nel 146142. La tavola già a Berlino, considerata "le plus ancien écho pictural du modèle rogiérien qui nous soit parvenu"[43], pur nota solo attraverso una immagine in bianco e nero, ma ben descritta nelle sue cromie in una pubblicazione precedente la sua distruzione

Figura 13. Gherardo Starnina, *Madonna dell'Umiltà*, Firenze, Uffizi (1403)

attraverso cui è stata anche proposta una ricostruzione cromatica[44], non fa altro che confermare l'iconografia della Madonna dell'Umiltà sul modello di alcune italiane molto simili, come quella di Gherardo Starnina custodita alla Galleria degli Uffizi di Firenze, datata 1403 [fig. 13] o quella di Ventura di Moro, passata ad un'asta nel 1962[45], più tarda forse di una trentina d'anni. Come nel caso di quella rogieriana, queste ultime due, presentano la Madonna seduta a terra rivolta a destra che sostiene il Bambino, che sta in piedi mentre gli accarezza il mento nel primo caso o abbraccia la madre, nel secondo. Un modello che ritroviamo, con alcune modifiche, anche nelle Fiandre, come dimostra la cosiddetta *Madonna del Praticello* di Robert Campin della Gemäldegalerie di Berlino, ma anche in altri dipinti con la Vergine rivolta a sinistra, mentre sostiene il Bambino che teneramente l'abbraccia, com'è il caso di una tavola del Maestro di Borgo alla Collina[46] o in un'altra sempre di Ventura di Moro[47].

Stabilito che la versione originaria rogieriana è una interpretazione della *Madonna dell'Umiltà* con evidenti riferimenti alla Passione di Cristo, resta da comprendere la funzione del porticato aperto su un giardino cinto da una muraglia fortificata. Se quest'ultimo evoca certamente la verginità di Maria[48], più complesso risulta essere l'interpretazione del portico entro cui è assisa la Vergine. Le colonne in porfido, i capitelli e le basi in marmo, il pavimento alabastrino, la volta lignea a "barca rovesciata" e la gradinata, visibile in due delle diverse repliche, sembrano evocare più che l'ingresso di una casa, il pronao di un tempio. Nella replica Fattorini, infatti, è possibile notare come la semicolonna di fondo è grigia esattamente come le pareti del portico, assumendo in tal modo la funzione di una lesena decorativa, mentre le altre due colonne – una visibile solo in minima parte – sono in porfido, come già detto, e funzionano da elementi strutturali. Un dato quest'ultimo, unito all'apertura centinata sulla parete a sinistra che si trova esattamente in linea con il secondo intercolumnio, che fa pensare ad un porticato con tre fornici sul fronte, separati da due colonne libere centrali e chiuse da due ante laterali con terminazioni lesenate. Una struttura tipica di un pronao *in antis*, anche se la finestra sullo sfondo, la tipologia di copertura lignea e le esili colonnine con capitelli fitomorfi, fanno pensare ad una rivisitazione gotica di un tempio classico. Idea che trova conferma nella gradinata con cordolo laterale che unisce l'edificio al giardino sottostante e nell'apertura della parete, che rappresenta il passaggio tra il pronao e la cella. Maria, in tal modo, si troverebbe esattamente al centro del porticato davanti all'accesso alla parte più sacra del tempio, assumendo la triplice funzione di *jauna ecclesiae-jauna coeli*; intercessora presso suo Figlio, che attraverso il suo sacrificio redime l'umanità, e anfitrione che accoglie i pellegrini. Non a caso nella versione di Tournai la Vergine, accompagnata dal suo sposo Giuseppe, accoglieva San Damiano, che

entrava nel portico proprio dall'intercolumnio centrale.

La lettura complessiva dell'invenzione rogieriana, ormai perduta, ma desumibile dalle repliche esistenti, ci restituisce una interessante iconografia con cui è perfettamente riassunto il ruolo di Maria come madre della Chiesa, in quanto madre di Cristo, che attraverso il suo estremo sacrificio offre la liberazione dal peccato e conduce verso la Gerusalemme Celeste al cospetto del Padre. Il percorso è chiarito dalla muraglia merlata che cinge il giardino, che come quelle difensive di una città, protegge l'*hortus conclusus*, simbolo della verginità di Maria, fungendo da confine della Gerusalemme terrena. Al centro di questo giardino delle delizie sta la *domus-ecclesiae* con il suo pronao, dove la Madonna, umile tra gli umili, accoglie i pellegrini mostrando suo Figlio, che nudo e in cammino, pur ancora bambino, ma non più lattante, ricorda la salita al Calvario, viatico che permette l'accesso alla cella più sacra del tempio, che è il termine dell'iter escatologico, ossia il santuario della vita eterna dopo la resurrezione dalla carne. Questa perfetta sintesi teologica è forse la chiave del successo che questa immagine, pur nelle sue molteplici varianti, ebbe nella storia dell'arte, tanto da poterlo ritenere un caso quasi unico nel suo genere.

II. *Repliche, reinterpretazioni e nuovi modelli.*

Il modello rogieriano della *Madonna dell'Umiltà* a figura intera, con la variante del *Riposo durante la fuga in Egitto*, analizzato attraverso le repliche menzionate in precedenza, non verrà più ripetuto, lasciando spazio, già agli inizi del XVI secolo, ad una nuova versione a figura intera o a mezzo busto, formalmente simile, ma iconologicamente distinta. Unica eccezione è un olio su tavola (cm 41,8x31,6, cat. AAa1aaa), realizzato probabilmente a Bruges, in cui lo stesso gruppo di Maria con il Bambino è ripreso in controparte. Passato sul mercato antiquario olandese prima del 1935[49] è nota solo attraverso un'immagine in bianco e nero [fig. 14]. Nel dipinto la Vergine è seduta a terra

Figura 14. Anonimo di Bruges, *Riposo durante la fuga in Egitto*, già L'Aia, mercante Dorus Hermsen (1520 circa). © RKD

su uno sperone roccioso ricoperto da un prato fiorito con accanto un cesto di vimini aperto da cui emerge un telo con sopra un pane, delle ciliegie e una pera, con attorno una borraccia ricavata da una zucca, una piccola ciotola, una pera, tre pesche, un sacco e un bastone. Lo sfondo paesaggistico, ripreso a volo d'uccello, è caratterizzato da un corso d'acqua che percorre il dipinto trasversalmente, solcato a destra da un ponticello in pietra con un viandante che lo sta per percorrere e un asino che bruca a sinistra. Oltre il fiume sta un villaggio composto da un gruppo di case anche a più livelli con gli abitanti intenti alle loro occupazioni. Più in fondo la campagna, segnata da dolci declivi collinari orlati di alberi da cui spunta una chiesetta, sprofonda verso valle in un ampio fiume ansato.

Quest'ultimo dipinto, unico caso di Madonna dell'Umiltà rogieriana in controparte, già interpretato correttamente come un *Riposo durante la fuga in Egitto*[50], potrebbe essere il risultato del riutilizzo di un cartone che circo-

Figura 15. Anonimo di Bruges, *Riposo durante la fuga in Egitto*, già Berna, asta Stuker del 20/05/2016, lotto 2001 (1540-1550)

lava all'interno di qualche bottega brussellese, già adoperato per qualche altra opera nel verso corretto. Questa idea, già suggerita da Alexandre Dimov[51], sembra trovare conferma attraverso il confronto con il dipinto già nella collezione Pierre Heim di Colonia, dato, come abbiamo visto, a qualcuno vicino a Bernard van Orley con una datazione al 1510-20 circa[52] (cat. AB2abb), ossia di poco precedente rispetto alla cronologia proposta per l'opera in controparte, attestata al 1520 circa. Affiancando le due opere in scala, per quanto possibile attraverso le foto disponibili, i due gruppi della Madonna con Bambino sembrano perfettamente sovrapponibili e della stessa identica dimensione. Anche il paesaggio dei due dipinti presenta notevoli similitudini, com'è il caso della soluzione del fiume trasversale, il ponticello in pietra ad arco percorso da un viandante e le case del villaggio con tetti spioventi delimitati da cordoli a gradoni. Si tratta di similitudini formali che ritroviamo anche confrontando le versioni della Vergine sotto la loggia Fattorini e Weyer, che sembrano realizzate con il medesimo cartone anche per quanto riguarda il muro di cinta del giardino, la finestra e la porta fortificata; oppure per quella Carvalho e quella siglata CRT, che ugualmente sembrano derivare dal medesimo modello. Dati che evidentemente certificano la circolazione di cartoni che venivano utilizzati e riutilizzati da vari artefici anche a distanza di tempo e in differenti botteghe.

Accanto al primo modello di van der Weyden, già allo scorcio del XV secolo, si sperimentavano altre soluzioni, sempre a figura intera, ma in controparte, che prevedevano la Vergine non più seduta direttamente a terra, ma su un rialzo, come per richiamare un trono. Di questa nuova versione esistono due tipologie differenti, la prima con il gruppo di Maria, vestita con tunica azzurra e mantello rosso, e il Bambino isolati nel paesaggio; la seconda, in cui Maria col Bambino sono elemento centrale di un *Riposo durante la fuga in Egitto*, che per questo prevede la presenza di un gruppo di quattro angeli a sinistra e San Giuseppe a destra.

Della prima tipologia abbiamo due sole testimonianze anche piuttosto tarde, essendo entrambe databili al 1540-50 circa, tra l'altro estremamente simili tra loro a livello compositivo. La prima, custodita al Suermondt-Ludwig -Museum di Aquisgrana (cm 81x59, cat. AAa2ada), presenta tonalità algide tendenti all'azzurro, con il Bambino nudo appena protetto da un velo trasparente, dalla pelle eburnea come la Madre. La seconda, passata nel mercato antiquario nel 2016 (cm 69,5x49, cat. AAa3aca), ha tonalità più morbide e calde, ulteriormente smorzate da vellutate velature che restituiscono un'atmosfera più accogliente e serena, mentre il Bambino è avvolto dalla vita in giù con un candido telo bianco[53] [fig. 15].

Il secondo gruppo, che come già accennato rappresenta il tema del *Riposo durante la fuga in Egitto*, per cui lo stesso gruppo rogieriano, come abbiamo visto, è stato utilizzato più volte, vede ugualmente la Vergine seduta su un

Figura 16. Monogrammista BM, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Washington, National Gallery (1480-1490). © National Gallery Washington; Figura 17. Marcellus Coffermans, *Riposo durante la fuga in Egitto*, già Ginevra, Galleria De Jonckheere (seconda metà XVI sec.)

rialzo a sedile, abbigliata con tunica azzurra e mantello rosso mentre regge il Bambino in piedi che l'abbraccia appoggiato su un panno bianco. I due sono circondati, come già accennato prima, da un gruppo di quattro angeli a sinistra, uno che regge uno spartito musicale, un altro con le braccia incrociate sul petto, uno ancora che si sporge da dietro la Vergine guardando il Bambino e un ultimo, all'estrema sinistra, che timidamente fa capolino. A destra è lo sposo di Maria, sprofondato nel sonno, con bastone e cappello nella mano sinistra, mentre con la destra si regge la testa. Questa versione deriva da una incisione tedesca del Monogrammista BM, stampata attorno al 1480 -90 [fig. 16], probabilmente in Alsazia (mm 222x155), ripresa poi da Marcellus Coffermans in una versione da lui firmata passata sul mercato antiquario nel 2018 (cm 26x19,5, cat. AC1aca) [fig. 17] e in un'altra, che vede in alto l'aggiunta di Dio Padre, custodita al Museo del Prado di Madrid (cm 10x8 circa, cat. AC2afa), dove è inserita in un polittico ricomposto con più tavole dello stesso autore[54]. A queste due repliche se ne deve aggiungere una terza, attribuita al Maestro delle Madonne paffute, apparsa sul mercato nel lontano 1974 che, pur riprendendo l'incisione, è di dimensioni maggiori rispetto alle due di Coffermans (cm 81x65, cat. D4afa), presenta un angelo a destra al posto del San Giuseppe, mentre quello all'estrema sinistra è assente. Si tratta della tavola centrale di un trittico nei cui pannelli laterali, ritenuti di altra mano, sono rappresentati il donatore accompagnato da San Giorgio, a sinistra, e Sant'Orsola con le Vergini a destra[55].

Attraverso questa nuova interpretazione del soggetto rogieriano, risulta evidente come la *Madonna dell'Umiltà* si trasformi in una *Regina cæli*, che maestosa e ieratica si impone mostrando suo Figlio, che la abbraccia teneramente, nella medesima posizione che potrem-

Figura 18. Hans Holbein il vecchio, *Madonna Gossenbrot*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum (1499)

mo definire "passionista". Un elemento, quest'ultimo, che non solo permane, ma anzi viene ulteriormente rimarcato dal telo bianco o trasparente che evoca direttamente il sudario di Cristo e assente in tutte le repliche con il portico, così come nelle versioni di Ypres, dell'Hermitage [fig. 9], de Hornes [fig. 12] e già Hermsen [fig. 14]; mentre fa la sua comparsa in quelle di San Marino [fig. 10], Madrid [fig. 11] e in altre due passate sul mercato rispettivamente nel 1996, ma già in collezione Heim (cat. AB2abb), e nel 2016 a Berna (cat. AAa3aca) [fig. 15]. Non è casuale, a mio avviso, che l'invenzione di van der Weyden venga sovente utilizzata, come abbiamo visto, nella rappresentazione della *Fuga in Egitto*, secondo dei sette dolori della Vergine, dopo la profezia di Simeone, che si concludono con la sepoltura di Cristo.

La Γλυκοφιλούσα assume in tal modo la duplice funzione di regina del cielo e di avvocata presso suo Figlio e sposo, che redime i peccati dell'umanità attraverso il suo sacrificio. In tal senso può essere richiamata anche la *Madonna Gossenbrot* di Hans Holbein il vecchio del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga [fig. 18], che pur non potendola ricomprendere nella categoria delle *Madone embrassée par l'Enfant* rogieriane, come invece è stato proposto da Dimov[56], ebbe comunque un suo ruolo nello sviluppo della tipologia della Vergine seduta su un rialzo e non più a terra rivolta verso sinistra e non più a destra. Nella Madonna di Norimberga, pur non presentando il Bambino che si muove in salita, il richiamo al sacrificio salvifico di Cristo è ugualmente presente attraverso il cardellino, simbolo della Passione[57], che gli porge l'angelo a destra, mentre la maestà del Figlio è richiamata dal globo crucifero retto dall'angelo a sinistra e la Divina Provvidenza dalla quaglia[58] appollaiata sul capitello sinistro del trono. Iconografia che viene ripresa e ulteriormente rafforzata nella *Madonna con Bambino e angeli* di Martin Schaffner del Musée des Beaux-Arts di Béziers[59], che riprende quella di Holbein, dove compaiono ben tre cardellini, mentre assieme al globo crucifero l'angelo di sinistra regge anche uno scettro, in alto sull'arco che separa la scena in primo piano dal paesaggio compare una Annunciazione scolpita a rilievo e in fondo nella stanza della Vergine, con il letto coperto da un telo porpora è presente un candelabro a due braccia con una sola candela, per altro spenta e consumata. In quest'ultimo caso l'autore in un'unica opera evoca tutti gli elementi mariani teologicamente rilevanti, dall'Incarnazione, e quindi il *fiat* di Maria, fino alla Passione di Cristo, la sua Resurrezione, con cui torna ad essere acclamato come Maestà eterna, e la *Dormitio Virginis*, richiamata da quella stanza oscura, vuota con una sola candela spenta.

Complesso è quindi ricostruire gli andamenti di queste evoluzioni formali e iconografiche, che ebbero, molto probabilmente, sviluppi autonomi e paralleli, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, assieme alla soluzione che ebbe il successo maggiore, ossia quella a mezzo busto, che, salvo qualche raro caso, è

Figura 19. Fratelli Bening (bottega), *Riposo durante la fuga in Egitto*, Breviario Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I, 99, f. 830v (1510-1520); Figura 20. Id., *Simboli mariani per la recita delle Litanie Lauretane*, Breviario Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I, 99, f. 831r (1510-1520). © Internet culturale

sempre rappresentata rivolta verso sinistra. In effetti le prime attestazioni della Vergine a mezzo busto, ma rivolta a destra, sembrano essere due miniature di cui si è già accennato, che rappresentano il *Riposo durante la fuga in Egitto* – tema che ritroviamo in altre due repliche più tarde, con la Vergine ugualmente a mezzo busto ma rivolta a sinistra, la prima passata ad un'asta nel 1999[60] (cm 24,7x19, cat. CA4cba), la seconda nel 2013[61] (cm 121,4x94,2, cat. CA8dba) – che sembrano replicare le soluzioni già viste nei dipinti del Lázaro Galdiano di Madrid [fig. 11], di San Marino [fig. 10] e di Ypres, soprattutto da un punto di vista compositivo. La prima, attribuita alla bottega dei fratelli Bening, è contenuta nel *Breviario Grimani* della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia[62] (cat. CB3ada) [fig. 19] e riprende Maria abbigliata con sottoveste bianca, camiciola ocra, tunica azzurra e manto rosso orlato con un ricamo a fili d'oro con la testa ornata dal medesimo sottile diadema con medaglione circondato da perle e rubino centrale presente nella versione Skórzewski [fig. 4]. Nella miniatura, tuttavia, il Bambino veste una tunicella semi trasparente, non presente nelle altre repliche finora menzionate, ma che ritornerà in alcune a mezzo busto successive. Lo sfondo è contraddistinto da una piana con un prato rigoglioso e verdeggiante circondato da lussureggianti alberi ai lati, percorso, in fondo a sinistra, da San Giuseppe con l'asino, mentre a destra si nota un gregge di pecore con il loro pastore sdraiato sul prato, più in fondo un viandante che percorre un sentiero e due altri personaggi che discutono sotto un albero con accanto una vacca.

La seconda miniatura, che riprende con piccole varianti quella veneziana, era un tempo custodita presso la collezione del principe Galitzine di Mosca; quindi, messa in vendita presso la Galerie M. Schulthess di Basilea nel feb-

Figura 21. Fratelli Bening (bottega), *Santa Barbara*, Breviario Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. I, 99, f. 828v (1510-1520). © Internet culturale

braio del 1951 (cat. CB1aca), è oggi nota esclusivamente attraverso una immagine d'archivio in bianco e nero[63]. La puntuale ripresa, perfino delle pieghe del manto, dello scollo della tunica e della camiciola sottostante, dalla versione di Ypres, nonché del diadema da quella Skórzewski [fig. 4], ci riporta nuovamente alla *Madonna dell'Umiltà* iniziale, magari secondo un'ulteriore versione andata perduta che sommava le caratteristiche delle due, anche se la figura ripresa dal ginocchio in su sembrerebbe non offrire certezze assolute in tal senso. A confermare il fatto che l'autore della miniatura si fosse ispirato alla composizione rogieriana a figura intera, riportandola attraverso un restringimento del campo, è la miniatura precedente contenuta nello stesso volume (c. 828v) raffigurante una Santa Barbara seduta a terra su un prato, delimitato da un muretto, mentre legge che ne riprende puntualmente da posizione [fig. 21].

A completare l'immagine mariana è la miniatura che segue proprio nella pagina a fronte del breviario, composta da una serie di elementi simbolici accompagnati da citazioni riprese dal Vecchio Testamento che ne esplicano chiaramente il significato[64], dominati in alto dalla stessa Vergine Assunta in cielo con alcuni passi del Cantico dei Cantici (4,1-7) [fig. 20]. Vi troviamo, ad esempio, una fontana e un recinto, molto simili a quelli presenti nella replica Carvalho, indicati come "fons ortorum" (Ct 4,15) e "hortus conclusus", (Ct 4,12). Troviamo ancora i gigli, le rose e un alto arbusto, definiti, nell'ordine, "sicut lilium inter spinas", allusione al carattere virginale di Maria (Ct 2,2); "[quasi] plantatio rosae [in Iericho]", come elogio della sapienza, ma anche Maria come rosa mistica nel giardino di Dio (Sir 24,18) e "Virga Jesse floruit", sintesi dei passi del profeta Isaia (Is 11,1-2), che ritroviamo rispettivamente nelle versioni Carvalho, Skórzewski [fig. 4] e nel disegno di Dresda [fig. 1]. Si tratta, in altre parole, di una miniatura che non fa altro che completare quella della *Fuga in Egitto* a fronte, attraverso una serie di richiami biblici strettamente legati alla figura della Vergine, come la "Turis David, [collum tuum, quae aedificata est] cum propugnaculis" (Ct 4,4), con cui si richiama il ruolo della Chiesa in difesa dell'ortodossia della fede; la "porta Cæli", in quanto la Madre di Dio tiene le chiavi delle soglie eterne; la "civitas Dei" ove è coronata regina degli angeli e dei santi; la "oliva speciosa" (Sir 24,19), che evoca il suo essere misericordiosa; il "puteus aquarum viventium" (Ct 4,15), che si riferisce al suo sposo mistico e infine lo "speculum sine macula" (Sap 7,26), che riflette la bontà e della luce eterna divina[65], retto dall'angelo che si rivolge proprio in direzione dell'altra immagine a fronte, instaurando una sorta di dialogo tra le due pagine. Tutti elementi che aiutano anche ad interpretare correttamente le composizioni rogieriane già menzionate e che sono puntualmente ripresi, con un diverso ordine, in diverse repliche uscite dalla bottega di Isenbrant o suoi seguaci, sovente accompagnate negli sportelli laterali dalla scena della *Fuga in Egitto*, mutuate, molto probabilmente, da una incisio-

ne del Maestro di Anna di Bretagna, contenuta nel *Horae beatae Mariae Virginis, cum calendario* edito da Thielman Kerver in prima edizione nel 1503[66].

Le due immagini del *Breviario Grimani*, che non a caso si trovano l'una accanto all'altra e sono entrambe visibili a libro aperto, come una sorta di dittico, sono collocate alla fine del volume a conclusione della recita dei divini uffici secondo i tempi dell'anno, in modo che le preghiere si concludessero sempre con le invocazioni alla Madonna, resa visibile attraverso la sua raffigurazione nella pagina sinistra. Invocazioni leggibili nella miniatura della pagina destra, come abbiamo visto, che attraverso una serie di simboli e titoli riveste la funzione di guida alla preghiera, molto probabilmente recitata attraverso le *litanie lauretane* che, per l'appunto, "traggono origine sia da formule devozionali sia da figure bibliche tradizionalmente associate a Maria"[67]. La riduzione dell'immagine a mezzo busto assume, dunque, il ruolo di invito alla meditazione teologica attraverso l'orazione. Non, quindi, un'immagine mariana standardizzata e convenzionale, quanto piuttosto una rappresentazione con una sua precisa efficacia[68], come lo saranno alcune successive repliche, ritenute addirittura delle *Gnadenbild*, quindi con valenza taumaturgica e miracolosa, ruolo probabilmente derivante proprio dalla loro ricercata composizione, che rinvia ad una concezione teleologica, resa visibile per mezzo di una narrazione figurativa, ricercata e profonda, con finalità soterica.

III. *Consolidamento e diffusione di una nuova e definitiva soluzione iconografica*

Fu molto probabilmente tra il secondo e l'inizio del terzo decennio del Cinquecento che a Bruges, forse presso la bottega di Adriaen Isenbrant, venne elaborata una nuova versione della Madonna rogeriana, che costituirà il definitivo modello a cui si ispirarono le repliche successive. Si tratta di una *Madone embrassée par l'Enfant* a mezza figura che, pur riprendendo

Figura 22. Gruppo Isenbrant, *Madonna del Buon Consiglio*, Budapest, Szépmüvészeti Múzeum (1510-1530)

specularmente quella a figura intera già vista ad esempio nel modello dell'Hermitage [fig. 9], presenta alcune peculiarità che la contraddistinguono rispetto a tutte le precedenti, ivi incluse quelle a mezzo busto miniate, che certamente appaiono come le più prossime a questa definitiva. La Vergine, seduta su un sedile e non più a terra, a differenza del modello porta, sopra la solita tunica rossa su camiciola scura e sottoveste bianca, una cappa, ugualmente rossa, fermata sul petto, a destra e sinistra, da due bottoni rotondi in tessuto del medesimo colore dell'abito e un velo che le copre il capo, mentre il Bambino è parzialmente coperto da una banda trasparente che lo avvolge dalle ascelle in giù, con un lembo che ricade dal braccio destro.

Questo nuovo modello iconografico venne ideato, quasi certamente, per favorire l'intima

Figura 23. Monogrammista GB, *Madonna del Buon Consiglio*, Saragozza, Museo Provincial de Bellas Artes (1510-1530); Figura 24. Anonimo di Bruges, *Madonna del Buon Consiglio*, Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos (1530-1560)

devozione mariana attraverso un'immagine-ritratto resa ancora più intensa dal fondo monocromo, che va a sostituire il paesaggio, fino a quel momento utilizzato sia nelle immagini a mezza figura, sia in quelle a figura intera, come abbiamo visto. Non a caso i due esempi di questo tipo, indicati come i più antichi[69], sono tavole di medie dimensioni centinate a doppio inflesso, dato che porta a credere che in origine fossero parti centrali di trittici con portelle andate poi perdute, come quello ancora superstite della Fundación Sancho el Sabio di Vitoria-Gasteiz in Spagna (cm 112x154, cat. D3dba), che tuttavia presenta uno sfondo paesaggistico[70] [fig. 25]. Si tratta di due dipinti su tavola custoditi rispettivamente al Szépmüvészeti Múzeum di Budapest[71] (cm 107,5x68,5, cat. BBg4bba) [fig. 22] e al Museo Provincial de Bellas Artes di Saragozza[72] (cm 99x67, cat. BBg7bba) [fig. 23], il primo a sfondo monocromo nero, il secondo verde e siglato GB.

Secondo la tradizione, riferita dal gesuita Tomás Muniesa nel 1691, il dipinto di Saragozza venne portato in Aragona da Martín Gurrea y Aragón, conte di Ribagorza e duca di Villahermosa, per volontà della consorte Luisa de Borja y Aragón, la quale, prima della partenza del marito per le Fiandre, chiese di portargli "no alguna gala, ni joya, ni cintas de la moda de aquellos Paises; sino de los insignes Pintores, que alli florecian, una Imagen de la Virgen, que se le pareciesse: y se explicó, en quel fuesse no solamente hermosa, sino igualmente honesta, y grave"[73]. Il conte duca, al rientro dalle Fiandre, portò con sé non solo la "divota imagen de Nuestra Señora"[74] di un "aventajado pincel", richiesta dalla moglie, ma anche una scultura della Vergine in marmo "para no quedar corto". Si trattava di "una valiente pintura de Nuestra Señora con su Divino Hijo en los braços, tendido el cabello sobre el manto: de rostro muy hermoso, honesto, y grave, qual la pidió la Duquesa", che

Figura 25. Anonimo di Bruges, *Madonna del Buon Consiglio tra Giuseppe d'Arimatea e Maria Maddalena*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Sancho el Sabio (1530-1560); Figura 26. Roland de Moys, *Madonna del Buon Consiglio*, Pamplona, Museo de Navarra (fine XVI sec.). © Museo de Navarra Pamplona

venne sistemata "en el Altar del Oratorio, los Duques tienen con mucha decencia, y aliño en su Palacio de Zaragoza", che il conte duca ottenne in dono "quando defendió del saco el Convento de las Monjas Bernardas de San Quintín, que la tenían en mucha estimación, y veneración"[75]. Del dipinto "dio copias a todos sus hijos, para propagar en todos su devoción"[76]. Il nobile spagnolo venne quindi in possesso del dipinto nell'agosto del 1557 a seguito della battaglia di San Quintino. Tuttavia, più che riceverlo in dono, come narra la storia, sembra più verosimile che lo abbia sottratto al convento di monache cistercensi di Notre-Dame de Fervaques, nei pressi di Fonsomme – soppresso durante la Rivoluzione Francese – visto che il monastero venne dato alle fiamme e la chiesa rasa al suolo dalle truppe spagnole. Il dipinto, una volta portato in Spagna, venne prima sistemato nel palazzo di Martín Gurrea y Aragón; quindi, donato dopo il 1578 al monastero cistercense di Viruela, da dove il XIII duca di Villahermosa lo recuperò per donarlo al museo di Saragozza, mentre i pittori che giunsero con il conte duca per realizzare le repliche furono Roland de Mois e Paul Scheppers[77].

Al di là dell'avventurosa storia del dipinto saragozzano e la sua dibattuta autografia[78], importa la sua iconografia, identica a quella del pannello di Budapest, pur nella differenza stilistica che tra i due indubbiamente sussiste. In particolare, sono importanti almeno tre dettagli, assenti nelle repliche precedenti e nel prototipo rogieriano. Uno di questi, particolarmente interessante, è quello relativo all'abbigliamento della Vergine, il cui mantello rosso sembra fissato alla tunica del medesimo colore, attraverso due bottoni rivestiti dello stesso tessuto, sistemati all'altezza del petto, di cui solo uno visibile. Non sembra, infatti, che i due lembi del mantello fossero uniti da "un cordon […] qui n'est plus visible à l'heure actuelle"[79], dato che questo dettaglio è presente anche in altri dipinti, dove il nastro è ugualmente non visibile, come ad esempio la tavola custodita al Museo Nacional de San Carlos di Città del Messico[80] (cat. BBg8bbj) [fig. 24] o quella della Pinacoteca Malaspina di Pavia[81] (cm 32x20, cat. BB30bba). Il mantello, inoltre, tende a formare un risvolto lungo il bordo, che in corrispondenza del bottone raggiunge il punto massimo di tensione, determinando una doppia piega sul lato opposto, cosa che può avvenire solo quando il mantello è fissato, attraverso un'asola, alla tunica sottostante con un bottone cucito su quest'ultima. L'eventuale nastro o cordoncino, chi sa se mai dipinto

Figura 27. Maestro del Trittico della Redenzione, *Trittico della Redenzione*, Crocifissione, Madrid, Prado (1450 ca.). © Museo del Prado Madrid

dall'artista, sarebbe stato quindi nient'altro che un elemento decorativo senza alcuna funzione, dato che sembra trovare dimostrazione osservando altre repliche dove il bottone in tessuto è sostituito da una broche in oro con un rubino centrale e perle laterali, dietro cui viene fatto passare un nastro o un cordoncino che lo unisce a doppio giro all'altro bottone, non visibile perché nascosto dal Bambino, raffigurato privo di tensione e fissato al bottone con un fiocco a quattro cappi con le estremità pendenti decorate con perle, come è chiaramente visibile, ad esempio nel dipinto al Museo de Bellas Artes di Siviglia[82] (cat. BB18dba), nella *Gnadenbild* della Wallfahrtskirche di Sammarei[83] (cat. BBa10dbb) [fig. 31] o in numerose altre repliche di questo tipo[84] [fig. 30]. Constatazione che trova ulteriore conferma osservando le repliche che invece presentano chiaramente il nastro che unisce i due lembi del mantello, come quelle assegnate a Roland de Mois custodite rispettivamente al Museo de Navarra di Pamplona (cat. BAb2cbak) [fig. 26] e in collezione privata belga[85] (cat. BBa5bbg), dove infatti il mantello non presenta alcun risvolto, ma solo pieghe che si dipartono dal bottone.

Altre due particolarità del tutto nuove di questa versione sono la banda trasparente che avvolge il Bambino e il velo che copre solo la parte sommitale del capo della Vergine. Resta da stabilire il possibile significato che questi elementi innovativi apportano all'iconografia originaria, modificandone o meno il significato.

Per quanto riguarda il mantello fissato in quel modo e che, quindi, va considerato come parte integrante dell'abito, lo troviamo estremamente simile e del medesimo colore nella scena del sacramento del matrimonio del pannello centrale del *Trittico della Redenzione* del Prado di Madrid, indossato dalla sposa, che

Figura 28. Anonimo laziale, *Madonna del Buon Consiglio*, Genazzano, Santuario (1390-1410); Figura 29. Anonimo aragonese, *Madonna della Consolazione*, Parigi, Galerie Ekinium (fine XVI sec.)

assume anche il medesimo atteggiamento con il capo leggermente chino e gli occhi abbassati [fig. 27]. Il trittico, certamente opera di un ancora anonimo diretto seguace di van der Weyden, si rifà per certi versi al *Trittico dei Sette Sacramenti* del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa dato proprio al maestro di Tournai[86], dove è rappresentata in modo simile la scena, anche se la sposa indossa un pesante abito, ugualmente rosso, con risvolti bianchi, tenuto in vita da una larga cintura verde e una spilla in oro con un rubino centrale e quattro perle laterali, molto simile a quelle che ritroviamo in diverse repliche del nostro soggetto (cat. BB21dbb, BBa10dbb) [fig. 30 e 31].

La funzione quindi di questo tipo di abbigliamento indossato dalla Vergine è quella di richiamarne il ruolo di sposa dello Spirito Santo, oltre che, contemporaneamente, madre e figlia di suo figlio. Si tratta del mistero certamente più profondo e insondabile che riguarda la Madonna, che in questo caso diventa una raffigurazione concretamente percepibile. Vestita come una sposa accoglie il suo consorte come si conviene ad una casta e "honesta" donna – per utilizzare il termine del Muniesa – con lo sguardo dimesso e un atteggiamento pudico. Il suo sposo è però Bambino, suo stesso figlio, che le si avvicina amorevolmente cingendola sotto il capo con la sinistra e accostandosi pudicamente per baciarla, con un gesto che richiama le parole del *Cantico dei cantici*: "leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me" (Ct 2,6), riprese, non a caso, nelle iscrizioni di almeno nove repliche del nostro modello[87] (e) e come avviene nelle classiche Γλυκοφιλούσα. Un amorevole gesto di Gesù che si compie attraverso un cammino in salita, che ricorda, come già sottolineato, la salita al Calvario, quindi la Passione, secondo un percorso che lo porterà alla morte, richiamata chiaramente dalla banda trasparente che in parte lo avvolge, che non sarebbe altro che il sudario del sepolcro, che pare stia abbandonando durante la sua resurrezione. Una lettura che sembra trovare conferma anche del già citato trittico della Fundación Sancho el Sabio in Spagna [fig. 25], unico superstite centinato completo di portelle, dove sono raffigurati, rispettivamente a sinistra e a destra, Giuseppe d'Arimatea e Maria Maddalena con il vaso degli unguenti (cat. D3dba), che chiaramente si riferiscono alla morte di Cristo[88]. Personaggi che ritroviamo, molto simili, nelle portelle di diversi altri trittici che riportano al centro la *Deposizione* con il Cristo retto da Nicodemo che lo porge alla Vergine consolata da San

Figura 30. Bottega di Ambrosius Benson, *Madonna del Buon Consiglio*, già Abalarte, Madrid asta del 18-19/05/2021, lotto 207 (XVI sec.); Figura 31. Anonimo bavarese, *Madonna di Sammarei*, Sammarei, Wallfahrtskirche (XVII sec., seconda metà)

Giovanni, secondo una nota iconografia rogieriana[89], tra i quali riveste particolare interesse quello del Museo de Bellas Artes di Cadice (cm 104x70), le cui figure laterali sono identiche a quelle del nostro, tanto da far propendere per la provenienza dalla medesima bottega[90].

Maria, quindi, assume un ruolo centrale come mediatrice privilegiata verso il "Consigliere ammirabile, Dio potente, Padre eterno, Principe della pace" (Is 9,5), accogliendolo tra le sue braccia come figlio e sposo, nella piena consapevolezza che verrà messo a morte a causa dei peccati dell'umanità, per poi resuscitare al fine di giustificare l'umanità stessa (cfr. Rm 4,25). Un percorso che parte dall'incarnazione e giunge fino alla resurrezione, perfettamente riassunto in una immagine mariana che avrebbe quindi il solo scopo di suggerire l'unica via corretta e giusta, ossia suo Figlio, Sposo e Padre. Una sorta di Οδηγήτρια, a cui "appartiene il consiglio e il buon senso" (Pr 8,14), che mostra come amare Cristo. Non a caso questa particolare postura, pur in controparte, è molto vicina alla cosiddetta *Madonna del Buon Consiglio* di Genazzano [fig. 28], che credo, vista la popolarità raggiunta dopo il ritrovamento dell'affresco ritenuto miracoloso nel 1467, possa essere una versione rivista in ambito fiammingo, attraverso una rilettura della precedente versione rogieriana a figura intera[91]. Una lettura quest'ultima che ovviamente non vale per tutte le numerosissime repliche di questa particolare iconografia, che, come si vedrà più avanti, presentano un notevole numero di varianti. Un esempio abbastanza esplicito in tal senso è un dipinto, passato recentissimamente sul mercato antiquario (olio su tavola, cm 78x69, cat. BAa1b-baj), in cui troviamo il consueto gruppo della Madonna con Bambino, a cui si aggiunge un San Giovannino a destra e un cesto di frutta in primo piano, accompagnata tuttavia dall'iscrizione "Mater Consolacionis"[92] [fig. 29], ossia

la *Madonna della Consolazione*, la cui iconografia tradizionale, pur non pienamente codificata, è tuttavia differente. È per questa ragione, forse, che la Vergine porta, sopra una camicia verde e una sottoveste bianca, una tunica nera su cui è fissato il mantello rosso con i bottoni in tessuto ugualmente rossi; il Bambino è avvolto da un impalpabile velo trasparente; il San Giovannino stringe a sé una croce formata da due bastoncini di legno mentre indica il gruppo e infine il cesto di frutta contiene pere, pesche, uva, ciliegie e fichi, tutti evidenti richiami alla Passione di Cristo, per cui la Vergine assume il ruolo, appunto, di *Mater consolationis*.

IV. *Per un catalogo iconografico della* Madonna abbracciata dal Bambino *rogieriana*.

Nonostante i precisi riferimenti, fin dalla prima versione rogieriana, alla Passione di Cristo e alla *Madonna del Buon Consiglio* per la più tarda versione Isenbrant, appare complesso identificare una univoca iconografia di riferimento, visto, come si accennava prima, che di questa particolare *Madonna con Bambino* si contano, secondo quanto è emerso dal presente studio e da quelli precedente già menzionati[93], ben 230 repliche, con varie ambientazioni e tipologie, che rinviano a distinti significati e altrettante letture. Per questa ragione si è pensato di creare un catalogo unico in cui ogni esemplare è identificato attraverso un codice alfanumerico formato da tre parti, la prima – composta da una o due lettere maiuscole a cui se ne può aggiungere una minuscola – con cui si identifica la tipologia iconografica secondo quattro varianti generali, a loro volta divise in sottovarianti e varianti derivate, più una per le opere non più rintracciabili; una seconda numerica che identifica la singola opera all'interno della categoria di riferimento e infine l'ultima composta da tre o quattro lettere minuscole con cui sono individuati determinati caratteri iconografici o iscrizioni.

Nel catalogo iconografico generale che si è redatto, allegato al termine di questo articolo, sono riportati, per ogni opera, la tecnica, le dimensioni, la datazione proposta negli studi più recenti o nei cataloghi dove appaiono, e l'ultima collocazione rilevata. A questi dati si aggiungono i numeri identificativi dei cinque cataloghi di riferimento principali nelle prime colonne, ossia quello redatto da Alexandre Dimov (segnalato con la sigla AD) che conta 195 esemplari di questa specifica *Madone embrassée par l'Enfant*[94]; del database che raccoglie le immagini fotografiche dello storico dell'arte Max Jakob Friedländer[95] (KIF); quello redatto da Dirk de Vos (DDV) sempre relativo a questa tipologia di *Madonna con Bambino*[96] e infine degli archivi del *Netherlands Institute for Art History*[97] (RKD) e del *Institut royal du Patrimoine artistique* del Belgio, consultabile nel database *Belgian Art Links and Tools*, noto anche come *IrpaKik*[98] (KI).

Le quattro macrocategorie principali individuate sono state contrassegnate da lettere maiuscole dalla A alla D e corrispondono, rispettivamente, alla *Madonna con Bambino a figura intera* (A); alla *Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo monocromo o con cortina sullo sfondo* (B); alla *Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo paesaggistico o di un interno* (C) e infine ai *Trittici o polittici, con o senza iscrizione* (D). A queste se ne aggiunge un'altra riservata ai dipinti, comunque documentati, ma che non si è potuto esaminare nemmeno attraverso immagini fotografiche o precise descrizioni e che, quindi, non è stato possibile inserire in una delle quattro categorie individuate, che comprende appena tre esemplari (1,3% del totale).

Ciascuna di queste macrocategorie è stata a sua volta suddivisa in sottocategorie, identificate con una lettera maiuscola, che con maggior precisione individuano caratteristiche precise di ciascuna tipologia. A loro volta, in determinati casi e per maggior precisione, entro alcune di queste sottocategorie sono state individuate una o più categorie derivate, identificate attraverso una lettera minuscola aggiuntiva. In tal modo si sono potute raggruppare iconografie simili e ottenere delle precise statistiche che aiutano a comprendere la diffusione di questo modello tra l'ultimo quarto del XV e la fine del XVIII secolo, lasciando fuori

Figura 32. Santuario di Sammarei, ex voto esposti lungo le pareti della cappella lignea che contiene l'immagine della *Vergine con Bambino*, ritenuta miracolosa; Figura 33. Anonimo belga, *Nostra Signora di Tervuren*, Eremo di Erembodegem (Aalst), Cappella di Tervuren (XVII sec.). © Kik-Irpa

dalla catalogazione i numerosi ex voto, come quelli di Sammarei [fig. 32] o le riproduzioni più recenti di carattere devozionale derivate soprattutto dall'immagine di *Nostra Signora di Tervuren*, dell'Eremo di Erembodegem di Aalst in Belgio[99] (cat. BA14dbhd) [fig. 33]. Dipinti, questi ultimi, che testimoniano in modo indiscutibile la diffusione del modello Budapest-Saragozza durante il XVI secolo in diverse parti d'Europa come immagini miracolose, a cui si può aggiungere la meno nota *Notre-Dame de Recouvrance*, custodita presso la chiesa di Saint-Hilaire du Martray di Loudun in Francia (cm 108x78, cat. BA29dban) [fig. 38], che secondo l'inverosimile tradizione locale sarebbe stata addirittura donata da Roberto d'Angiò alla città[100] e che è oggetto, ancora oggi, di particolare devozione. Restano fuori infine, come si accennava prima, le tre repliche per cui non si è riusciti ad avere una immagine fotografica o una precisa descrizione, individuate dal codice NC seguito da un numero progressivo, mentre le incisioni, anche se presenti in più esemplari custoditi in diversi musei o raccolte, sono catalogate, ciascuna, attraverso un unico codice.

La prima categoria (A) è suddivisa in tre sottocategorie a cui se ne aggiungono due derivate. La prima raduna le raffigurazioni della Madonna con Bambino *entro un porticato orientata a destra* (AA); la seconda *in un paesaggio orientata a destra* (AB) e la terza *in un paesaggio, con altri personaggi, orientata a sinistra* (AC). Le categorie derivate ripropongono la stessa Madonna con Bambino *in un paesaggio orientata a sinistra* (AAa) e *in un paesaggio, con altri personaggi, orientata a destra* (ACa). La prima categoria (A) comprende 18 esemplari, di cui dieci della prima sottocategoria (AA), che a sua volta ne comprende tre di quella derivata (AAa); tre della seconda sottocategoria (AB) e infine quattro dell'ultima (AC), che ne include uno della derivata (ACa).

Più complessa, per l'elevato numero di

esemplari catalogati, corrispondenti a ben 162, è la situazione della seconda categoria (B), che è stata suddivisa in due sottocategorie principali. La prima comprende tutte quelle raffigurazioni caratterizzate da uno *sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra* (BA), mentre la seconda quelle con *sfondo monocromo orientata a sinistra* ma senza iscrizione (BB). La prima sottocategoria comprende a sua volta tre categorie derivate, la prima con *sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra e altri personaggi* (BAa), la seconda con *sfondo con cortina, con iscrizione, orientata a sinistra* (BAb) e la terza con *sfondo monocromo, orientata a sinistra, con altre scene attorno e iscrizione* (BAc). La seconda sottocategoria comprende invece ben sei categorie derivate, la prima caratterizzata da uno *sfondo con cortina, orientata a sinistra, rettangolari o centinate* (BBa); la seconda da uno *sfondo con cortina o monocromo, orientata a sinistra, con angeli* (BBb); la terza dallo *sfondo monocromo e ghirlanda di fiori e frutta, orientata a sinistra* (BBc); la quarta con lo *sfondo monocromo, orientata a destra* (BBd); la quinta con lo *sfondo monocromo, orientata a sinistra, con vaso di fiori o cesto frutta, con o senza cortina, rettangolari o centinate* (BBe); infine la sesta con uno *sfondo monocromo, orientata a sinistra, con parte alta centinata* (BBg). Le sottocategorie e quelle derivate della seconda categoria sono senza alcun dubbio le più numerose in assoluto, rispetto al resto delle repliche. La prima sottocategoria (BA), infatti, comprende 40 esemplari, che ne includono uno della prima categoria derivata (BAa), sei della seconda (BAb) e uno della terza (BAc); mentre la seconda sottocategoria (BB) conta ben 122 repliche (ossia il 53% del totale di tutte le repliche documentate), di cui undici della prima derivata (BBa), tre della seconda (BBb), uno della terza (BBc), due della quarta (BBd), cinque della quinta (BBe) e infine dieci della sesta (BBg).

Meno numerosa, ma con esemplari senza dubbio interessanti è la terza categoria, che è stata divisa a sua volta in tre sottocategorie, di cui la prima che ne include due derivate. La prima sottocategoria, comprendente gli esemplari con *sfondo con paesaggio generico, orientata a sinistra* (CA), conta 34 esemplari, di cui 18 della prima categoria derivata con *sfondo con un roseto, orientata a sinistra* (CAa) e sei della seconda con *sfondo con un roseto, orientata a sinistra, con iscrizione* (CAb). La seconda sottocategoria, che conta appena tre esemplari, comprende le repliche con *sfondo con paesaggio generico, orientata a destra* (CB), mentre la terza, con sei esemplari, quelle con *sfondo con un ambiente domestico, orientata a sinistra, con o senza iscrizione* (CC).

Per terminare, la quarta categoria conta cinque esemplari noti di *trittici o polittici, con o senza iscrizione* (D), mentre l'ultima, che include tutti i *dipinti non classificabili (immagini non più disponibili o non rintracciate)* tre esemplari (NC).

Da questa prima elencazione, dettagliatamente riportata, è facile notare come la gran parte delle repliche riprendono in maniera più o meno simile i prototipi di Budapest e Saragozza [figg. 22, 23], avendo uno sfondo monocromo ovvero con una cortina, con o senza terminale centinato, con diversi esemplari recanti una iscrizione di carattere devozionale (tutte quelle ricomprese nelle sottocategorie o categorie derivate BA, BAa, BAb, CAb, e alcune di quelle CC e D). Dato, quest'ultimo, che porta a ritenere come i prototipi devozionali più arcaici siano quelli di Budapest o Saragozza, mentre quello con sfondo paesaggistico o con un roseto (ricompresi nella categoria C e in parte nella D), più raro, possa essersi sviluppato in seguito, magari attraverso la circolazione di miniature o disegni variamente interpretati. Una deduzione che tuttavia potrebbe essere contraddetta dagli esemplari con *sfondo con paesaggio generico, orientata a destra* (CB), databili ugualmente ai primi decenni del XVI secolo, come abbiamo visto. Identico discorso potrebbe farsi per i trittici (D), che certamente si svilupparono assieme alle prime repliche con sfondo monocromo o paesaggistico nei primi decenni del Cinquecento, come dimostrano gli stessi esemplari di Budapest, Saragozza o la miniatura veneziana [figg. 19, 20, 23]. Si tratterebbe quindi di due tendenze principali, una con sfondo monocromo o cortina, l'altra con sfondo paesaggistico, sviluppate entro i primi cinque o sei lustri del XVI secolo, attraverso cui si realizzarono le prime repliche a trittico portatile o a formato imperatore da stanza,

sempre a scopo devozionale.

Vista l'oggettiva difficoltà di ricostruire l'evoluzione dei singoli modelli iconografici, dato soprattutto il fatto che le repliche coprono un periodo di almeno tre secoli, si è proceduto ad un ulteriore modalità di catalogazione di tipo trasversale rispetto ai tipi individuati, basata su tre precisi dettagli riguardanti il modello di manto della Vergine, l'abbigliamento del Bambino e la tipologia di aureole. A queste si aggiunge, dove c'è, l'iscrizione, che, come si dirà più avanti, presenta 15 tipologie distinte. I dettagli iconografici prescelti prescindono dai dati cromatici, visto che ben 82 esemplari, su 230 catalogati, sono visibili solo attraverso immagini in bianco e nero o non più reperibili, uno è un disegno monocromo e quattro sono incisioni, per un totale di 87 repliche, che costituiscono il 37,8% del totale di quelli censiti. Tuttavia, anche volendo considerare l'unico dettaglio cromatico rilevante ai fini iconografici, ossia il mantello della Vergine, vista l'estrema eterogeneità tra le repliche, i dati sui 143 esemplari analizzabili (62,2% del totale degli esemplari noti), offrono un quadro pressoché omogeneo. Infatti, in ben 121 repliche il manto è rosso (84,6%), in quattro ocra, in cinque lilla – colori questi ultimi due, comunque, riconducibili a varianti di rosso – in appena nove esemplari azzurro e infine in quattro grigio verde[101].

Ciascuna tipologia di dettaglio individuata è segnalata, in catalogo, da una lettera minuscola posta nella terza parte del codice alfanumerico, come si è già detto, cosicché al numero arabo che identifica ciascun esemplare entro una determinata categoria, sottocategoria o derivata, seguono tre lettere minuscole, ciascuna a segnalare, in sequenza, i tre dettagli iconografici menzionati, a cui infine segue una ulteriore lettera minuscola che individua, dove esiste, la tipologia di iscrizione, rilevata in 48 repliche. Laddove uno o più dettagli non sono individuabili le lettere sono sostituite da trattini. In tal modo si è potuto catalogare 224 esemplari per quanto riguarda il manto della Vergine e l'abbigliamento del Bambino e 222 per le varie tipologie di aureola su 230, ossia, rispettivamente, il 97,4% e il 96,5% di quelli rintracciati[102].

Per quanto riguarda il manto o cappa della Madonna, in alcuni casi simile ad un vero e proprio piviale, sono stati individuati cinque modelli segnalati attraverso la prima lettera minuscola (dalla *a* alla *e*) posta all'inizio della seconda parte del codice alfanumerico. Il primo è un mantello privo di fermagli, bottoni e lacci che permettano di tenerlo sulle spalle (a); il secondo prevede invece due fermagli a bottone, di cui uno non visibile perché dietro al Bambino senza un laccio visibile (b); il terzo, sempre con fermagli a bottone, ma con laccio visibile (c); il quarto, al posto dei bottoni, prevede due broche, di cui sempre una sola visibile, in oro generalmente quadrilobate con rubino centrale, due pendenti con perle e un doppio nastro con fiocchi che li unisce tra loro (d); infine l'ultimo in cui compare unicamente un laccio che unisce i lembi del manto, senza bottoni (e). La maggior parte delle repliche presenta un manto del quarto tipo (d), di cui si contano ben 155 esemplari su 224 (69,2%), segue il primo (a) con 40 (17,9%), il terzo (c) con 16 (7,1%); il secondo (b) con 11 (4,9%) e infine il quinto (e) con soli due (0,9%).

Più articolato è il caso del Bambino, per il quale sono stati catalogati sei tipi, individuati con lettere minuscole dalla *a* alla *f*. Il primo lo vede completamente nudo (a); il secondo appena coperto con una banda trasparente con un lembo che pende dal braccio destro (b); il terzo con una simile banda, ma bianca o colorata (c); il quarto con una camicia trasparente (d); il quinto con una bianca o colorata (e) e infine l'ultimo con un telo sotto i piedi (f). Nonostante tutte queste tipologie, la dominante è la seconda, ossia con la banda trasparente (b), con ben 186 esemplari su 224 (83%), a cui seguono, rispettivamente, la prima (a) con 16 (7,2%); la quarta (d) con nove (4%); la terza (c) con sei (2,7%); la sesta (f) con quattro (1,8%) e la quinta (e) con tre (1,3%).

Ancor più complessa è la questione delle aureole, che vedono ben undici tipologie identificate con lettere dalla *a* alla *k* (esclusa la *j*), alcune delle quali con differenze anche tra quella del Bambino e della Vergine nel medesimo dipinto. La prima (a) comprende opere

prive di aureole; la seconda (b) con entrambe le aureole a raggera; la terza (c) circolari con un decoro interno; la quarta (d) vede la Vergine con aureola circolare senza decoro, mentre il Bambino circolare con decoro interno; la quinta (e) circolare a filo sulla Vergine e a raggera sul Bambino o viceversa; la sesta (f) con un alone di luce sfumato attorno alle due teste; la settima (g) con entrambe circolari a filo; l'ottava (h) a raggera entro un cerchio o con un alone di luce; la nona (i) circolare monocroma; la decima (j) a raggera con decori o stelle e infine l'undicesima (k) a raggera sul Bambino e nessuna sulla Vergine. In questo caso la netta predominanza è dei primi due tipi, che contano 94 il primo (a) e 77 il secondo (b) (rispettivamente 42,3% e 34,7% su 222 analizzabili); a questi seguono il quinto (e) con 15 (6,8%); il settimo (g) con 11 (5%); l'ottavo (h) con nove (4%); il sesto (f) con otto (3,6%); il quarto (d), il nono (i) e il decimo (j) con due ciascuno (0,9%) e infine il terzo (c) e l'undicesimo (k) con uno ciascuno (0,45%).

Differente è infine la questione delle iscrizioni, presenti in 48 opere solamente, per le quali si è proceduto alla trascrizione e alla successiva catalogazione delle costanti. In tal modo sono stati individuati 15 tipi differenti, segnalati con lettere dalla *a* alla *q* (saltando la *i* e la *l*), alcune uniche, altre che invece si ripetono, riportate nello schema che segue, in cui sono annotate le occorrenze per ciascun tipo e, in forma abbreviata, i testi o altre fonti da cui sono tratte.

Tipo	Occorrenze	Iscrizione	Fonte
a	4	Felix [namque] es sacra Virgo Maria et omni laude dignissima quia ex te ortus est sol iustitiæ Christus Deus nostris	*Responsorio mattutino degli uffici della Beata Vergine*
b	6	Ave Maria Gratia Plena	*Vangelo di Luca* 1,28
c	3	Pro puero mater vigilat, pro matre puellus, Virgo parensque oculis, corde animoque puer	Acquaforte di Jan Sadeler I su disegno di Annibale Carracci
d	5	[1] O Mater Dei memento mei [2] Beata Maria Mater Dei memento mei	Giaculatoria, che la tradizione fa risalire alle parole che il buon ladrone avrebbe rivolto alla Vergine
e	9	Leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me	*Cantico dei Cantici* 2,6
f	1	Et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater deliciæ et variæ virginitatis amor	Acquaforte di Karel van Mallery o di Raphael Sadeler, 1591
g	1	Dignare me laudare te Virgo sacrata	*Uffizi della Beata Vergine*
h	1	Mater Dei me exaudi	Invocazione
j	1	Mater Consolationis	Titolo della Madonna rappresentata
k	1	Maria Mater Gratiæ. Mater Misericordiæ, tu nos ab hoste protege e hora morte. Suscipe gloria tibi Domine qui natu es de virgine cum Patre Sancto Spiritu in sempiterna secula.	Tommaso de Kempis, *Cantico n. 40* e *Breviario Romano*
m	6	Virgo salutiferi plena favore ave	Eberhard Billick, 1552
n	4	Summi Virgo parens inviolata Dei	Francesco Maturanzio, 1472-74; Benedetto Chelidonio, 1511
o	1	Mater amabilis o[ra] p[ro] n[obis]	*Litanie Lauretane*
p	4	*Iscrizione illegibile/cancellata – altre differenti o commemorative*	-
q	1	Sum Genetrix illa Alma Dei meus iste Puellus est Deus et Matris filius atque Pater	Jaques de Zélandre, 1594

Tra tutte la più comune è la quinta (e) con nove esemplari (18,8%); a cui segue la seconda (b) e la dodicesima (m), con sei ciascuna (12,5%); la quarta (d) con cinque (10,4%); la prima (a), la tredicesima (n) e la quindicesima (p) con quattro (8,3%); infine la terza (c) con tre (6,2%), mentre delle altre sette (f, g, h, j, k, o, q) abbiamo un unico esemplare noto (2,1%), di cui uno con l'iscrizione lungo la cornice coeva, conservato presso il Museo de

Figura 34. Joos van Cleve (seguace), *Madonna del Buon Consiglio*, già Bonhams, Londra, asta del 24/10/2018, lotto 25 (1580-1600)

Navarra di Pamplona[103] (cat. BAb2cbak) [fig. 26].

Nonostante la ripetitività del modello, alcuni esemplari, oltre quelli già analizzati, sono certamente degni di nota da un punto di vista iconografico in quanto presentano dettagli o aggiunte che potrebbero suggerire differenti letture rispetto all'originale o confermarne altre già viste e proposte per qualche replica, segno chiaro che si tratta di una tipologia di *Madonna con Bambino* utilizzata in modo flessibile a seconda delle esigenze della committenza. Alcuni esemplari del tipo B, con o senza cortina nello sfondo e raggruppati nella categoria derivata BBe, presentano, ad esempio, accanto al gruppo della Madonna con Bambino un vaso con dei fiori recisi, in prevalenza rose e gigli, a cui, in alcuni casi, si aggiungono tulipani, fiordalisi, anemoni, garofani e altri non facilmente identificabili, come nel caso di una tavola passata all'asta due volte nel 2016 (cat. BBe3cba), che presenta in primo piano un vaso bianco ansato in ceramica, poggiato su un piano coperto da una tovaglia verde, con un ramo di gigli e una rosa bianca, circondati da anemoni, narcisi e garofani, alcuni dei quali sparsi sul piano[104] [fig. 34]. In questo caso è evidente come la composizione richiami simbologie legate alla Vergine e al Bambino, in particolare il ramo di gigli, la rosa bianca e i narcisi alludono al carattere virginale di Maria e alla sua purezza ("un giglio delle valli | Come un giglio fra i cardi", Ct 2,1-2), mentre garofani e anemoni, simboleggiano rispettivamente la Passione, suggerita dai semi del primo fiore a forma di chiodo, e il sangue offerto da Cristo attraverso l'Eucaristia quale alimento fortificante per la caducità umana, richiamata dalla fragilità del secondo fiore, il cui nome deriva dal greco ἄνεμος, ossia vento[105]. Ancora una volta, quindi, si ribadiscono i due punti fermi che questo tipo di soluzione iconografica sintetizza, ossia l'Incarnazione e la Passione di Cristo, a cui segue la Resurrezione. Una tipologia che potrebbe essere collegata a queste ultime varianti è quella, nota in un unico esemplare, in cui il gruppo è "intégré dans le médaillon d'un tableau à fleurs"[106], con rose, garofani, tulipani, papaveri, anemoni e altri fiori, custodito presso il Klooster van de Grauwzusters di Hasselt in Belgio (cat. BBc1dba).

Una variante, certamente legata alla simbologia botanica, è quella della *Madonna del Roseto*[107], individuata nelle categorie derivate senza iscrizione (CAa) e con iscrizione (CAb). La Vergine con il Bambino che teneramente l'abbraccia è sistemata entro un giardino chiuso da un muretto basso e una siepe di rose rosse, com'è il caso di un olio su tela passato all'asta nel 2015[108] (cat. CAa7dbb) [fig. 35], secondo una tipologia iconografica ampiamente diffusa fin dal principio del XV secolo, interpretata da artisti come Stefano da Verona, Van Eyck, Lochner, Schongauer, Botticelli, Luini e tanti altri. Il richiamo è ancora una volta al *Cantico dei cantici* per quanto riguarda il piccolo giardino chiuso: "Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata" (Ct 4,12), mentre le rose rosse richiamano il sangue dei martiri[109] che circondano la Ver-

Figura 35. Ambrosius Benson (seguace), *Madonna del Roseto*, già Dorotheum, Vienna, asta del 20/11/2015, lotto 28 (XVI sec.); Figura 36. Anonimo dei Paesi Bassi meridionali, *Madonna del Roseto*, Odessa, Museum of Western and Eastern Art (1570-1600)

gine e il Bambino, costituendone un omaggio, ma anche un richiamo all'appellativo *Rosa mistica* delle *Litanie Lauretane*[110]. Alcune di queste opere presentano, in aggiunta, una colomba in volo che giunge da sinistra per chi guarda, con sullo sfondo, entro un bagliore luminoso, il tetragramma biblico יְהוָה, indicante il nome impronunciabile di Dio. Tra le opere più rappresentative di questo gruppo è certamente quella del Museum of Western and Eastern Art di Odessa (cm 106,8x76, cat. CAb4dbem), che si completa con l'iscrizione (m), posta in basso entro un cartiglio, "Virgo salutiferi plena favore ave", un pentametro tratto da una orazione latina composta per la festa della Circoncisione di Gesù dal carmelitano Eberhard Billick, recitata il primo gennaio 1552 durante il Concilio di Trento e pubblicata a Venezia nel medesimo anno, presente in almeno altre cinque repliche, di cui altre due con il roseto[111] [fig. 36]. La soluzione compositiva di Odessa, legata strettamente anche al testo di Billick ed in particolare al ruolo dello Spirito Santo nell'Incarnazione della Parola nel seno della Vergine[112], presenta una serie di elementi strettamente legati alla dottrina mariana ribadita dal Concilio Tridentino, in particolare sul ruolo di Maria quale mediatrice unica verso Dio. La presenza, ad esempio, delle tre persone divine in contemporanea – il Padre sotto forma di tetragramma, lo Spirito Santo sotto forma di colomba e il Figlio che abbraccia la madre – sottolinea non solamente il dogma trinitario, ma mette in evidenza come Maria sia contemporaneamente figlia del Padre, sposa dello Spirito Santo e madre di Cristo, ovverossia figlia, sposa e madre del suo stesso figlio. Fatto quest'ultimo che presuppone non solo la sua verginità permanente, ma anche il suo ruolo di avvocata presso l'Altissimo, vista la stretta relazione tra lei e le tre persone divine. A completare la scena, che si svolge entro l'*hortus conclusus*, è la siepe di rose, alternate bianche e rosse, che rispettivamente rappresentano, come abbiamo visto, la purezza e il carattere virginale di Maria o più in generale

Figura 37. Anonimo di Bruges, *Madonna del Roseto*, Baltimora, The Walters Art Museum (1550-1600). © The Walters Art Museum Baltimora; Figura 38. Gruppo Isenbrant, *Notre -Dame de Recouvrance*, Loudun, chiesa di Saint-Hilaire du Martray

delle sante vergini e il sangue dei martiri, cosicché il dipinto assume il significato profondo di una teofania entro un giardino paradisiaco in cui vivono i santi martiri e le sante vergini, che vede al centro Maria, quale sposa casta del suo stesso figlio, morto e risorto per la salvezza dell'umanità.

Altre tre varianti della *Madonna del Roseto*, in cui è utilizzata la composizione rogieriana, sono quelle con una fontana da cui sgorga dell'acqua; con un albero carico di frutti sopra la siepe di rose o con della frutta sistemata al lato del gruppo. Del tipo con la fontana sono noti tre esemplari, uno presso il The Walters Art Museum di Baltimora (cm 104,2x73,5, cat. CAb3dbbn) [fig. 37], un altro passato all'asta nel 2007[113] (cm 99x74,3, cat. CAa6dbb) e un ultimo custodito presso il New York Historical Society Museum and Library (cm 56,5x41, cat. CAa18dba). In tutti e tre i casi, a sinistra, è rappresentato un piano in muratura con bordo modanato su cui si erge una colonnina con sopra una fontanella da cui sorga acqua limpida che va a cadere sul muretto sottostante, dov'è poggiato, solo nei primi due, un bacile vuoto sistemato in modo da star fuori dalla direzione dello zampillo. Nell'esemplare di Baltimora è presente l'iscrizione (n) "summi Virgo parens inviolata Dei", che ritroviamo anche in altre tre repliche[114] tra cui la già citata *Notre-Dame de Recouvrance* di Loudun [fig. 38], e la fontanella è costituita da una testa di ariete che funge da doccione, come nel caso newyorkese; mentre nel dipinto passato all'asta, accanto al bacile, è posato un giglio bianco reciso e non appare alcuna iscrizione, anche se in basso è presente il cartiglio che avrebbe dovuto accoglierla.

Certamente interessante è l'iscrizione tratta dal pentametro del primo distico di una elegia dell'erudito e umanista perugino Francesco Maturanzio dedicata all'Assunzione della Vergine, composta – secondo quanto riportato nel titolo – nell'isola di Scarpanto del Dodecaneso

durante il suo viaggio in Grecia tra il 1472 e il 1474[115]. Verso poi ripreso dal benedettino di Norimberga Benedetto Chelidonio in una supplica alla Madonna di sette distici elegiaci – per lo più frutto di una riproposizione di versi del teologo e beato carmelitano Giovanni Battista Spagnoli detto Mantovano – pubblicata nel 1511 nel volume illustrato con le incisioni sulla vita della Vergine di Albrecht Dürer[116]. Data quest'ultima che vale quale *post quaem* non tanto per le raffigurazioni della *Madonna del Roseto* in cui è presente l'iscrizione, tutte databili alla seconda metà Cinquecento, quanto piuttosto per la venerata immagine di Loudun [fig. 38], certamente più prossima, come cronologia, al dipinto di Budapest, soprattutto per quella carnagione d'un pallore alabastrino, il carminio del manto trattato con sottili velature di grigio venate di bianco sui bordi, l'alta fronte del Bimbo e le labbra a cuore.

Tornando alla questione iconografica relativa alla fonte, presente nei dipinti pocanzi citati [fig. 37], il collegamento che appare più immediato è certamente con le parole del *Cantico dei Cantici* riferite alla "fontana che irrora i giardini, pozzo d'acque vive e ruscelli sgorganti dal Libano" (Ct 4,15), che irrigano l'*hortus conclusus* (Ct 4,12), in cui crescono rigogliose le rose rosse – simboleggianti il sangue versato di Cristo e dei martiri, come abbiamo visto – e al cui centro siede Maria con Cristo, virgulto germogliato dalle radici del tronco di Iesse (cfr. Is 11,1). Il piccolo bacile, presente in due delle tre repliche, sistemato accanto all'acqua zampillante sembra piuttosto richiamare l'incontro tra Gesù e la samaritana (Gv 4,1-42), in particolare quando quest'ultima "lasciò la brocca, andò in città e disse alla gente: «Venite a vedere un uomo che mi ha detto tutto quello che ho fatto. Che sia forse il Messia?»" (Gv 4,28-29). Momento con cui si chiude il dialogo tra la donna e Cristo, il quale le rivela che "chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna" (Gv 4,14). Parole che sembrano chiaramente evocate dalla fonte da cui, appunto, zampilla acqua limpida di "vita eterna", ma che non riempie la ciotola che resta vuota, che è

Figura 39. Anonimo, *Madonna del Roseto*, già Kunsthaus Lempertz KG, asta del 21/05/2022, lotto 2015 (1550-1600)

chiaramente quella con cui la samaritana era andata ad attingere l'acqua dal pozzo di Giacobbe. Infine, per quanto riguarda la testa di ariete, rappresentata in due dei tre esemplari, il rinvio potrebbe essere al sacrificio dei due arieti e del giovenco da parte di Mosè, compiuto in occasione dell'ordinazione di Aronne e dei suoi figli, con un rito in cui il sangue è utilizzato per ungerli e per purificare l'altare, mentre l'acqua per lavare viscere e zampe (Lv 8,1-36). L'ariete sacrificato, sul cui capo posero le mani Aronne e si suoi figli, rappresenta Cristo, che con il suo sangue toglie i peccati del mondo e attraverso l'acqua, come abbiamo visto, offre la vita eterna.

Per quanto attiene la variante della *Madonna del Roseto* con dietro alla siepe di rose un albero carico di frutta, sono quattro gli esemplari rintracciati, tutti su tavola. Il primo passato all'asta nel 2022, ma noto fin dal 1935[117] (cm 122x94, cat. CAa2dba) [fig. 39]; un altro al M-Museum di Loviano (Belgio), ma proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista[118]

Figura 40. Ambrosius Benson (seguace), *Madonna del Roseto*, già Parigi, Galerie Nicolas Lenté (2023), rif. 101222 (XVI sec.)

(cm 120x91, cat. CAa12dbk) e infine altri due, rimasti fino ad ora inediti, uno al castello Viarmes in Francia (cm 103x72, cat. CAa13dba) e l'altro passato all'asta nel 2023[119] (cm 120x93, cat. CAa16dbb). L'albero carico di frutta, secondo Rabano Mauro e Melitone di Sardi, rappresenta Cristo, "in riferimento al suo ruolo nella storia della Redenzione e al suo rapporto con Maria, intesa a sua volta come figura della Chiesa: sicché essi sarebbero un'allegoria di Cristo in croce"[120]. Si tratta generalmente di alberi di mele o pesche, specie che dimorano entrambe "nella prospettiva allegorica, all'interno del concetto di *pomum*, col quale si alludeva in generale ai frutti, e in particolare a quelli sferici"; infatti con il lemma *malus*, presente diverse volte nella *Vulgata* e oggi tradotto come cedro, si identifica normalmente, ma in modo filologicamente inesatto, "l'edemico albero della conoscenza del bene e del male, rinviando nella patristica alla dottrina della *satisfacio*"[121]. In tal senso Cristo è identificato come "il nuovo Adamo e la Vergine la nuova Eva", cosicché "Maria rinvia all'albero della salvezza e della vita, che è omologo antitetico a quello della conoscenza" e "il profumo del frutto del melo è inteso appunto ancora come Cristo, con valenza salutifera"[122]. Un richiamo che ritroviamo anche in altre repliche con un più generico paesaggio, dove a dominare è sempre un albero, di cui in alcuni casi è visibile solo il tronco (cat. CA1dbb, CA5dba, CA6dba, CA9dbb, CAa18dba), in altri la chioma (cat. CA2dda, CA7dba) e in altri entrambi (cat. CA8dba), sistemati sempre dietro la Vergine[123].

Simile, ma differente, è la serie delle opere in cui i frutti, pere, mele e/o ciliegie, a volte accompagnati da un giglio, sono invece colti e poggiati sul muretto che circonda la Vergine col Bambino alla loro destra. Si tratta di sei dipinti su tavola, di cui quattro passati all'asta o sul mercato antiquario[124] (cat. CAa1dbb, CAa4dbb, CAb2dbbn), uno dei quali inedito ed emerso a Parigi nel 2023[125] (cm 79x94, cat. CAa15dbb) [fig. 40]; uno allo Stadsmuseum Kortrijk di Courtrai[126] (cm 104x74,5; cat. CAa5dca) e uno al Memlingmuseum di Bruges[127] (cm 63x48, cat. CAa9dbb). In tre casi troviamo pere e ciliegie (cat. CAa4dbb, CAa5dca, CAa15dbb), in un caso le sole ciliegie (cat. CAa9dbb), in un caso le mele e un giglio (cat. CAa1dbb) e infine in un altro un cesto con delle mele e un giglio con accanto le ciliegie (cat. CAb2dbbn). La cotogna, che assume l'aspetto di una pera o una mela aventi medesimo significato[128], rappresenta la tentazione che inganna i fanciulli, i quali addentandola restano amaramente delusi[129], tuttavia legata a Cristo allude all'opera di redenzione dal peccato originale da lui operata[130]. La ciliegia, altrimenti nota come frutto del Paradiso, assume ugualmente una doppia valenza, da una parte, offerta come premio della virtù simboleggia il cielo[131], dell'altra è ritenuto "frutto proibito" come le mele, quindi allusione all'opera redentrice di Gesù[132]. Il giglio, infine, come abbiamo visto, allude al carattere virginale di Maria e alla sua purezza.

Similmente, in altre quattro repliche, troviamo ugualmente la frutta sistemata su un'al-

zatina, in un piatto o semplicemente posata su un piano, sempre accanto al Bambino che abbraccia la Vergine. In due dipinti, entrambi passati all'asta, ritroviamo il gruppo in un interno con una finestra da cui si scorge un paesaggio, con in primo piano, su un tavolo, delle mele e delle pere accanto ad un vaso con fiori, nel primo dipinto (cm 38,7x31,8, cat. CC1cag), mentre nell'altro un'alzatina contenente pesche, mele – di cui una tagliata – e uva bianca e nera[133] (cm 104x75, cat. CC3bba). Molto simile a quest'ultimo, ma senza davanzale della finestra, quindi si suppone ambientato in un esterno, è un altro dipinto – passato sul mercato antiquario nel 2020 – dove l'alzatina, sistemata su un tavolo coperto da una tovaglia verde con sopra una mela, contiene ugualmente una pesca, delle mele, dell'uva, sia bianca che nera e una pera[134] (cm 108x77, cat. CA3cba). In un ultimo caso [fig. 41], infine, la frutta – uva bianca e nera e delle pere – è collocata entro un piatto metallico poggiato su un piano verde in primo piano – dov'è presente anche un chicco d'uva bianca – che separa il gruppo, immerso in un omogeneo fondo scuro, dallo spettatore (cm 68x48, cat. BBe5dbg) [135]. Ovviamente il significato dei *pomum*, ossia pesche, pere e mele, già illustrato, è identico, mentre l'uva è simbolo del vino eucaristico, quindi del sangue versato per la redenzione dell'umanità, il cui concetto si amplifica se vengono associati grappoli di uva bianca e nera, che probabilmente si riferiscono all'episodio evangelico del colpo di lancia inferto a Cristo crocifisso, dalla cui ferita "ne uscì sangue e acqua" (Gv 19,34)[136]. La presenza dell'uva, richiamando il torchio mistico agostiniano[137], chiarisce bene la valenza soterica della rappresentazione: l'uva-Cristo si offre per essere pigiata per ottenere il vino-sangue che redime l'umanità dal peccato originale[138], rappresentato, appunto, dai pomi, siano essi mele, pesche o pere.

Altre interessanti varianti di questa particolare iconografia sono quelle che presentano l'aggiunta di uno o due angeli; quelle con altre scene poste ai lati a corredo di quella principale; quelle in cui il Bambino o Maria indossano delle collane e infine altre, pur rare ma presenti, con il gruppo orientato a destra anziché a sinistra, similmente a quanto avveniva nel prototipo rogieriano, ma senza alcun paesaggio.

Figura 41. Anonimo dei Paesi Bassi meridionali, *Madonna con Bambino con uva e pere*, già Madrid, asta Ansorena del 20/07/2016, lotto 146 (1550-1600)

I dipinti rintracciati con presenti degli angeli sono solamente quattro, di cui uno rimasto ancora inedito. Il primo, menzionato già nell'elenco stilato da De Vos (cm 95,3x71,1, cat. BBb1aba) e passato all'asta nel 2000[139], presenta la Vergine con il manto rosso, privo di bottoni per fissarlo alla tunica verde, che stringe dolcemente a sé il Bambino, vestito con una tunicella trasparente, affiancati alla loro destra da un angelo vestito con una lunga tunica bianca, che sposta una pesante cortina verde scura sistemata alle loro spalle. Differenti sono gli altri tre esemplari, di cui uno noto solo tramite una immagine in bianco e nero, abbastanza simili tra loro, due dei quali di dimensioni ridotte e stilisticamente molto prossimi, tanto che potrebbero provenire dalla medesima bottega. In questi ultimi due esemplari, infatti, la Vergine, abbigliata con un ampio mantello privo di bottoni per tenerlo alla tunica – rispettivamente verde e rossa nel di-

Figura 42. Anonimo anversese, *Regina Caeli*, già Aletheia Subastas, Barcellona, asta del 17/06/2021, lotto 364 (1580-1600)

pinto noto a colori – è abbracciata dal Bambino vestito con una tunica che lo copre fin sopra le caviglie, del medesimo colore del mantello della madre, incoronata da due piccoli angioletti sopra la sua testa. Quella nota solo attraverso una immagine in bianco e nero, custodita in una collezione privata a Vitoria-Gasteiz in Spagna[140] (cm 18x14, cat. BBb3aea), presenta i due angeli con tuniche di differente colore, mentre l'altra, passata all'asta nel 2021 [fig. 42], della medesima tonalità di rosso della tunica della Vergine[141] (cm 24x19, BBb2aea). Ultimo caso è infine un trittico a fondo oro custodito presso la chiesa di Saint-Thomas-de-Cantorbéry a Sint-Kruis in Belgio[142] (cm 50x51x17, cat. D1dbb), in cui ai due angeli reggi corona che sovrastano la Vergine col Bambino, se ne aggiungono altri due laterali, rappresentati nelle portelle, abbigliati con tunica e stola a sinistra e piviale a destra, che suonano rispettivamente una ribeca e un liuto. Nei quattro casi elencati gli angeli assumono differenti valenze e quindi distinti significati. Nel primo l'angelo, affiancando il gruppo e spostando il drappo verde alle loro spalle, funge da elemento rivelatore che richiama l'attenzione del riguardante direttamente sui protagonisti, che diventano epifania del Verbo incarnato, morto e risorto per la salvezza dell'umanità. Negli altri tre casi, estremamente simili tra loro, come abbiamo visto, due angioletti hanno invece la precisa funzione di incoronare la Vergine con un prezioso diadema, che sancisce la regalità della madre di Dio in perfetta armonia col Creato, richiamata nel trittico dagli angeli musicanti. La relazione è ancora una volta con le *Litanie lauretane*, in particolare le originali otto corone regali – oggi, nella nuova versione, divenute tredici – con cui terminano prima delle invocazioni finali. Maria è infatti incoronata come regina degli angeli, dei patriarchi, dei profeti, degli apostoli, dei martiri, dei confessori, delle vergini e di tutti i santi. Motivo per cui è "regina del Cielo e della terra per ragione naturale e ragione divina, per esser Ella madre, sposa e figlia della SS. Trinità"[143]. Un concetto che, come si è più volte sottolineato, si continua a leggere in questa soluzione iconografica, stavolta ulteriormente ribadito dalla corona posta sopra il capo della Regina del Cielo.

La variante con scene che circondano la nostra iconografia più solita è nota in un solo esemplare, rimasto fino ad ora inedito, passato all'asta nel 2017[144] (cm 57,3x53,9, BAc1dbf) [fig. 43]. Maria è ritratta con indosso un ampio mantello porpora con orli ricamati in oro, fissata ad una sopratunica, ugualmente porpora, attraverso due broche – di cui solo quella sinistra visibile – in oro trilobata con rubino centrale, tre smeraldi sui lobi e altrettante perle attorno, unita all'altra tramite un doppio nastro di seta bianco, che termina con due pendenti ad anelli d'oro intervallati da perle. Sotto indossa una tunica scura, orlata sulle maniche da un ricamo dorato, e una camiciola bianca. Porta i capelli dorati sciolti sulle spalle, coperti sul capo da una cuffia bianca fermata da un velo trasparente che le copre la fronte, mentre il Bambino è avvolto da una banda trasparente, quasi impalpabile, che prosegue sotto i piedini sul manto della madre. L'immagine è circondata da una fascia dipinta coeva

Figura 43. Anonimo dei Paesi Bassi Merionali, *Madonna con Bambino, Evangelisti, Annunciazione e Crocifissione*, già Sotheby's, Londra, asta del 19/01/2017, lotto 312 (1604-1620 ca)

ornata da grottesche dorate con vasi, volute ed elementi vegetali su fondo ocra, che circondano quattro tondi sugli spigoli con gli evangelisti; due ovali lungo i lati verticali con le scene dell'Annunciazione, a sinistra, e della Crocifissione a destra, ciascuno accompagnato da un cartiglio che riporta il nome del santo o un richiamo esplicito alla scena rappresentata[145]. Nella traversa alta è rappresentato, tra le nuvole entro un rettangolo, il monogramma gesuitico, mentre in basso, entro un cartiglio è riportata una lunga iscrizione (q) latina riferita alla

Figura 44. Anonimo dell'Italia meridionale, *Madonna con Bambino*, già Bruxelles, asta Galerie Moderne del 22/11/2016, lotto 549.

Vergine: "sum Genetrix illa Alma Dei meus iste Puellus est Deus et Matris filius atque Pater".

L'iscrizione, unitamente al monogramma gesuitico in alto, portano a credere che quest'opera provenga da qualche Collegio della Compagnia, molto probabilmente quello di Bruxelles, aperto nel 1604[146], visto che si tratta del primo di due distici di un enigma del gesuita Jaques de Zélandre, composto attorno al 1594[147]. Tale enigma, riportato nel manoscritto *Le passe-temps. Mémoire d'un gentilhomme de le chambre de Philippe II, de 1587 à 1602* di Jehanne Lhermite, oggi custodito presso la KBR di Bruxelles (ms. II 1028), pur rimasto inedito fino al 1890[148], probabilmente circolava negli ambienti gesuitici dei Paesi Bassi Meridionali e non è escluso che a dettare l'iscrizione del dipinto in questione – che è un *apax* tra tutte quelle catalogate, anche per il fatto che non si tratta di una invocazione, né di una preghiera – sia stato lo stesso Zélandre, fatto che circoscrive sia il luogo di produzione, sia la cronologia di realizzazione, che non può andare oltre il secondo decennio del XVII secolo. Dati che sembrano trovare conferma anche da un punto di vista stilistico.

L'iconografia e l'iscrizione di questo unico esemplare non fa altro che confermare in modo definitivo quella individuata per gli esemplari senza scene attorno, ossia il riferimento all'Incarnazione, la Passione e morte di Cristo, a cui segue la Resurrezione. Il primo episodio è richiamato dall'*Annunciazione*, rappresentata a sinistra con sotto l'iscrizione recante le parole rivolte dall'Arcangelo Gabriele a Maria: "Ave grazie plena" (Lc 1,28), mentre il secondo con la *Crocifissione* a destra con sotto le parole: "Crucifixus est mortuus est", riprese dal *De Carne Christi* di Tertulliano[149], con cui ben si chiarisce la natura umana del Salvatore e anche il paradosso della fede, riassunto dal noto motto, erroneamente attribuito al filosofo cartaginese, *credo quia absurdum*. L'incarnazione e la morte, quindi, come prove definitive dell'umanità di Cristo, condizione imprescindibile per la salvezza dell'umanità. Fatti storici che non si sarebbero mai verificati senza quel *fiat* della Vergine che, infatti, è esplicitamente indicata come genitrice del figlio di Dio, suo stesso padre e sposo nell'iscrizione in basso. Una rivelazione tramandata degli evangelisti rappresentati ai quattro angoli: la Parola, divenuta carne attraverso Maria, ritorna a diventare Parola di salvezza attraverso la testimonianza del Dio fatto uomo, morto e risorto. In tal senso quest'opera assume una valenza didascalica ed esplicativa rispetto a quelle che vedono il solo gruppo della Madonna con Bambino.

Per quanto attiene la presenza di monili indossati al collo da Maria o Gesù, abbiamo due soli casi. Il primo, noto unicamente attraverso un'immagine in bianco e nero, con la Vergine che porta una collana composta da una serie di piccoli circoli stellari affiancati[150] (cm 33x26, cat. BBg2cda) e un secondo, molto interessante e inedito, che vede invece il Bambino indossare una collana formata da sfere di corallo distanziate dotata di un pendente, ugualmente in corallo, a croce patente (cm 76x63; cat. BB73dbb) [fig. 44]. Si tratta in realtà di un rosario in corallo, materiale menzionato già nel *Vecchio Testamento* tra quelli più belli e preziosi (Lam 4,7; Gb 28,18) e che in ambito

cristiano viene spesso utilizzato per il confezionamento di amuleti, che nella pittura dal XIII secolo in poi, risultano specialmente legati alla figura di Cristo[151]. Oggetti apotropaici che dopo la riforma tridentina vengono progressivamente sostituiti, nei dipinti, proprio del rosario marino, anche in corallo, che mantiene il medesimo significato simbolico, ma ripropone l'uso di pregare attraverso le corone da sgranare, soprattutto nel meridione italiano[152]. Constatazione che, unitamente ad una certa tendenza al realismo della resa anatomica ed espressiva dei volti e delle capigliature, porta a considerare questo dipinto come il prodotto di qualche bottega meridionale italiana. Sempre in corallo sembra realizzata la spilla a cuore della Vergine in un altro dipinto, ugualmente rimasto inedito, passato all'asta nel 2020 (cm 84x60, cat. BB90dbb) come seguace di Guillaume Benson[153]. In questo caso il significato sembra legato al culto del Sacro Cuore di Maria e Gesù diffuso soprattutto a seguito delle opere di Jean Eudes nella seconda metà del XVII secolo in Francia[154], mentre l'utilizzo del corallo rosso, pare rinviare al sangue dei martiri, di cui Maria è regina, come già si è detto.

Per concludere l'analisi dei vari tipi iconografici, occorre far cenno alle opere in cui compare il nostro solito gruppo della Vergine e suo Figlio che l'abbraccia rivolta a destra anziché a sinistra, sempre a mezzo busto, con fondo privo di paesaggio. Fino ad ora, infatti, tale soluzione era nota, come già abbiamo visto, in tre soli esemplari: due miniature con paesaggio retrostante (cat. CB1aea, CB3ada) [fig. 19] e la tavola del Museo Lázaro Galdiano di Madrid (cat. CB2aba) [fig. 11] ambientata in un interno domestico, ma ritenuta frammento di un'opera più ampia che prevedeva la figura intera della Vergine[155]. Una rarità circoscritta anche cronologicamente, con una forbice compresa tra il 1510 e il 1520, che portava ad affermare come le due miniature appena menzionate fossero "los únicos ejemplares que presentan esta configuración", visto che quella madrilena non va considerata, come abbiamo visto, tra gli esemplari a mezzo busto[156]. Aver rintracciato quindi due esemplari più tardi, di

Figura 45. Anonimo, *Madonna con Bambino*, Collezione privata (XVII secolo)

cui uno purtroppo non più rintracciabile, ma descritto in modo inequivocabile nel 1892, costituisce un fatto rilevante che dimostra come il prototipo rogieriano non sia mai stato, in realtà, del tutto abbandonato. Il primo è un olio su carta incollato su tela in collezione privata (cm 59x48, BBd1dbe) [fig. 45], databile allo scorcio XVII secolo, che vede la Vergine abbigliata con un manto violetto con bordi ricamati a fili d'oro, fermato alla tunica carminio attraverso due broche in oro con pietra nera centrale, di cui una non visibile perché coperta dal Bambino, unite tra loro attraverso un doppio nastro nero con nei lembi due anelli in oro che reggono delle gocce in cristallo trasparente. Sul capo, contornato da un'aureola circolare dorata, porta una cuffia bianca e un velo trasparente che ricade lungo le spalle, mentre Gesù, con aureola a raggi, è avvolto da una sottile e trasparente banda che ricade dal braccio sinistro. Dietro al gruppo si intravede una cortina in broccato. Di fatto si tratta, da un punto di vista iconografico, del tipo con cortina sullo sfondo (BBa) semplicemente in controparte, anche se è uno dei 15 rari casi in cui il nastro che unisce i fermagli del manto è

nero[157]: un rimando, probabilmente, al lutto per la futura perdita del Figlio.

Diverso è il caso dell'altro esemplare rintracciato, andato probabilmente perduto, visto che già nel 1892 "malheureusement il a beaucoup souffert, et l'on y voit la trace de nombreux et maladroits repeints"[158]. L'opera, un olio su tavola di piccole dimensioni (cm 50x34, cat. BBd2db-) già presso la collezione De Vaux di Vitry-sur-Seine in Francia, è indicata nell'*Inventaire général des richesses d'Art de la France. Musée-Bibliothèque de Grenoble*, come quella che "offrant la plus grande analogie" con gli esemplari del Musée de Grenoble (cat. BA19dbbe), della chiesa di Saint-Hilaire de Martray di Laudun (cat. BA29dban) e un altro in collezione La Roche di Nantes, oggi irrintracciabile[159] (cat. BB79db-). Tale dichiarata analogia con due dipinti noti, permette di ritenere che l'opera perduta fosse una versione in controparte del nostro modello, mentre la puntuale e analitica descrizione sembra riferirsi ad un'opera cronologicamente collocabile forse alla prima metà del XVI secolo. La Madonna, "tournée à droite et non à gauche", aveva la testa coperta da un velo con una "couronne d'or enrichie de nombreuses pierres précieuses", la tunica con bordi di pelliccia sui polsi e il mantello con un orfrey sul bordo tempestato di pietre preziose e quadrilobi in smalto bianchi, senza alcun fermaglio che lo fissasse sui lembi o all'abito sottostante. Il resto dell'opera era "identique avec les trois peintures que je viens de décrire comme composition et comme couleur", ossia con la tunica nera, la camicia bianca e il manto rosso per quanto riguarda la Vergine, mentre Gesù portava la solita banda trasparente che lo avvolgeva[160]. La corona in oro con pietre preziose, ma soprattutto la bordura del mantello con rubini, perle, smeraldi e smalti – che ritroviamo solamente nell'esemplare della collezione Cajetans Vilella di Barcellona (cat. CC6aba) – sembra richiamare le preziosità decorative adottate da Van Eyck nel *Polittico dell'Agnello Mistico* o nella *Madonna del Cancelliere Rolin*, ad esempio, riprese in qualche opera anche da van der Weyden, com'è il caso della piccola *Virgo Lactans* del Museo Tyssen-Bornemisza di Madrid, ma anche in qualche primo prototipo del nostro modello, almeno per la corona, come quello Carvalho (cat. AA1aab), quello di Tournai (cat. AA4aac) o infine quello siglato CTR (cat. AA7aab), dato che potrebbe far ipotizzare una datazione anche più alta, magari al tardo Quattrocento. Per quanto riguarda la lettura iconografica, per quanto possibile attraverso la sola descrizione, il rimando è alle otto corone regali delle *Litanie Lauretane* che individuano, come si è già ribadito, la Vergine come regina degli angeli, dei patriarchi, dei profeti, degli apostoli, dei martiri, dei confessori, delle vergini e di tutti i santi.

In chiusura, senza dubbio, è doveroso un cenno sulle quindici iscrizioni individuate nei dipinti, a cui se ne possono aggiungere altre due presenti lungo altrettante cornici, che si è ritenuto di non inserire in catalogo perché non del tutto pertinenti[161]. Escluse le tre già analizzate (m, n, q), quelle illeggibili (p) e una, già menzionata, riferita al titolo dell'immagine (j), le altre sono tratte da varie fonti: dalle Sacre Scritture alle incisioni, fino a suppliche, giaculatorie, inni o preci.

Per quanto riguarda le Scritture, abbiamo una citazione neotestamentaria, tratta dal *Vangelo di Luca* (Lc 1,28), presente in sei repliche, riferita all'Annunciazione: "Ave Maria Gratia Plena" (b) e una veterotestamentaria ripresa, come si è già detto, dal *Cantico dei Cantici* (Ct 2,6), presente in nove dipinti: "leva ejus sub capite meo et, dextera illius amplexabitur me" (e). Tratte da incisioni sono invece due iscrizioni, una da una acquaforte di Jan Sadeler I su disegno di Annibale Carracci[162], presente in due opere: "Pro puero mater vigilat, pro matre puellus, Virgo parensque oculis, corde animoque puer" (c); l'altra invece, presente in un solo dipinto (cat. BA7dbaf), deriva da ben due incisioni intitolate *Deliciæ Virginitatis*, dove è riportato come primo distico di una più lunga composizione, una incisa da Raphael Sadeler nel 1591, su disegno di Jan van der Straet detto Stradanus, raffigurante la Madonna con il Bambino tra Santa Barbara e Santa Caterina attorniate da angeli con cesti e corone di rose e fiori, e un'altra, molto simile ma senza le sante laterali, di Karel van Mallery[163]: "et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater deliciæ et variæ

virginitatis amor" (f). Molto probabilmente è da quest'ultima incisione che venne ripreso il distico riportato nel dipinto, visto che in quella di Sadeler l'incipit dell'iscrizione è "Et sancte Puer…", mentre quella di Mallery corrisponde esattamente alla nostra: "Et tu sancte Puer…".

Da suppliche, giaculatorie, inni o preci derivano invece le altre sei iscrizioni. Una supplica sembra essere l'iscrizione "Mater Dei me exaudi" (h), mentre, ancora una volta, dalle *Litanie Lauretane* è tratta l'invocazione "Mater amabilis ora pro nobis" (o), entrambe presenti in un solo dipinto. Da una giaculatoria, che la tradizione fa risalire alle parole che il buon ladrone crocifisso accanto a Gesù avrebbe rivolto alla Vergine, deriva l'invocazione "o Mater Dei memento mei" o "Beata Mater Dei memento mei" (d), presente in sei dipinti, che si completava con le parole "peccatoris atque rei, acquæductus gratiarum, dona fontem lacrymarum, advocata peccatorum, portas aperi Cœlorum". Una invocazione ripresa poi da San Francesco Saverio, che si dice la recitasse spesso durante la giornata, e da San Giuseppe da Copertino, che la completava anteponendovi le parole "refugium peccatorum"[164]. Da un inno che veniva cantato dopo la lettura di un passo del *Cantico dei Cantici* (Ct 6,10) durante l'anno e nel periodo natalizio, previsto dagli *Uffizi della Beata Vergine*, sono tratte le parole "dignare me laudare te Virgo sacrata" (g), presenti in una sola opera, a cui il coro rispondeva "da mihi virtutem contra hostes tuos"[165]. Le stesse parole, secondo la tradizione, sarebbero state pronunciate da Duns Scoto a Parigi nel 1307, mentre si accingeva ad entrare nell'aula della Sorbona per discutere dell'Immacolata Concezione[166]. Più complessa risulta l'analisi dell'iscrizione, presente in una sola replica, "Maria Mater Gratiæ. Mater Misericordiæ, tu nos ab hoste protege e hora morte. Suscipe gloria tibi Domine qui natu es de virgine cum Patre Sancto Spiritu in sempiterna secula" (k), che sembra il risultato dell'unione di due distinte composizioni. La prima parte, infatti, è la celebre quartina di Tommaso de Kempis, parte del *Cantico n. 40*, mentre la seconda – pur con una variazione iniziale – è la parte terminale dell'inno che si cantava nei primi e secondi vespri nell'ultima domenica di ottobre, festa del Redentore, ma anche nell'ottava di Natale, nelle feste mariane e nella vigilia dell'Epifania secondo il *Breviario Romano*167. Infine i versi, presenti in quattro repliche, "felix [namque] es sacra Virgo Maria et omni laude dignissima quia ex te ortus est sol iustitiæ Christus Deus nostris" (a), sono tratti dal responsorio mattutino degli *Uffici della Beata Vergine*, che poteva essere recitato al posto del *Te Deum*[168].

V. *Conclusioni*

L'ideazione formale del tutto nuova del pittore di Tournai per una *Madonna dell'Umiltà*, pensata al medesimo tempo come una Ἐλεούσα o Γλυκοφιλούσα con evidenti richiami passionisti, ebbe un seguito senza precedenti – soprattutto attraverso una rielaborazione successiva a mezzo busto, che la trasformò, come abbiamo visto, in una *Madonna del Buon Consiglio* e perfino in una *Madonna della Consolazione* o una *Madonna del Roseto* – e al momento va considerato, vista la consistenza del corpus di repliche e rielaborazioni iconografiche che ammonta a ben 230 esemplari, un caso estremamente singolare per la storia dell'arte occidentale.

Pur non essendo, di fatto, l'unica opera ideata da van der Weyden replicata in decine di esemplari, rappresenta un *unicum* anche per il fatto che – pur mantenendo la medesima soluzione iconografico-formale – è stata in tre secoli più volte rielaborata, facendogli assumere significati iconologici sempre nuovi e distinti, tanto che alcune di queste "repliche" hanno assunto una loro precisa e distinta efficacia, essendo ritenute addirittura delle *Gnadenbild*, con valenza quindi taumaturgica e miracolosa, come quelle di Sammarei, Tervuren o Loudun. Altri casi – come le più celebri *Virgo Lactans*, una che rivolge il suo sguardo verso il Bambino e l'altra che invece rivolge il capo altrove, derivanti dalla *Madonna di San Luca* di Boston[169] o il *Cristo deposto* sorretto da Nicodemo con la Vergine dolente, consolata da San Gio-

vanni[170], di cui sono noti almeno un'ottantina di esemplari per ciascuno dei primi due e una settantina per il terzo[171] – rappresentano repliche nel vero senso del termine, non presentando rielaborazioni o riletture che possano far intendere significati pur prossimi, ma distinti. Differenti quindi dalla *Madone embrassée par l'Enfant* per cui possiamo certamente parlare, da un punto di vista estetico, di un caso "que l'on peut sans hésitation qualifier de dupliquante, actualizante et personelle"[172], mentre da un punto di vista iconologico di un processo di continuo adattamento funzionale, i cui esiti sono spesso in difformità rispetto al prototipo.

Un processo che, come si è visto, riguarda sia la rielaborazione dell'immagine – attuata attraverso aggiunte o sottrazioni di alcuni elementi di contorno o decoro – sia le iscrizioni che l'accompagnano, sia infine la ricezione determinata dal contesto, com'è il caso di quelle ritenute miracolose o taumaturgiche. Una possibilità evidentemente offerta dalla pluralità intrinseca dei significati che il prototipo già *ab origine* possedeva, che evocano quasi per intero la storia della salvezza, dall'Annunciazione fino alla Resurrezione di Cristo, passando per la sua infanzia e la sua Passione.

La lettura profonda di queste immagini, quindi, ci restituisce, almeno per quanto riguarda la visione che se ne aveva quando furono prodotte, "la forma stessa con cui si danno il mondo e Dio, e con cui si può conoscere il loro essere", toccando primariamente questioni ontologiche ed epistemologiche. In tal senso, più che al manufatto o al suo stile, dell'immagine importa il "processo stesso della mediazione che mette in contatto livelli differenti di realtà"[173].

Note

Didier Martens, *La réception dupliquante de la Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden en Basse-Bavière, du XVIIe siècle à nos jour*, in: "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), p. 310.

[2] Per una precisa disanima delle varie proposte di origine iconografica del modello a cui è spesso associato quello rogeriano che si analizzerà in questo contributo, si veda: Alexandre Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant dans une loggia rogiérienne ou la success-story de la Madone embrassée par l'Enfant*, in "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 174-179, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

[3] Friedrich Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasburgo 1913, pp. 65-71.

[4] Max J. Friedländer, *Rogier van der Weyden and the Master of Flemalle, Early Netherlandish Painting*, vol. II, New York-Washington 1967, p. 22.

[5] Friedrich Winkler, *Der meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren werken und zur kunst ihren zeit mit mehreren katalogen zu Rogier*, Strasburgo 1913, pp. 66-71; M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 87, 93-94, n. 121, tav. 125; Dirk de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 13 (1971), pp. 146-147; M. J. Friedländer, *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant, Early Netherlandish Painting*, vol. XI, New York-Washington 1974, p. 89, n. 190, tav. 140; A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant dans une loggia et ses échos dans la peinture flemande de la fin du XV^e siècle*, in "Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie", XL (2018), pp. 69-86; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 180-273; D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., pp. 307-415; D. Martens, *La réception dupliquante de la Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden à Erembodegem*, in: "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 417-451.

[6] Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting, its origins and character*, Cambridge (MA), 1953, vol. 1, p. 317.

[7] D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 144-147.

[8] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87.

[9] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 274-282.

[10] Sul tema iconografico della Madonna dell'Umiltà, si veda: Victor M. Schmidt, *Tavole dipinte. Tiplogie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in: Paolo Piva (ed.), *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconorafia, tecniche*, Milano 2006, p. 214; Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 242-243.

[11] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87, nn. 121a, 121b e 121e; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 146, nn. 1-5.

[12] Caterina Limentani Virdis, *Early Netherlandish Devotional Images, Their Copies and Their Metamorphosis in Aragonese Culture through Peripheral Areas*, in: Maddalena Bellavitis (ed), *Making Copies in European Art 1400-1600. Shifting*

Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts, Leida-Boston 2018, p. 428; A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 69-86.

[13] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87.

[4] Inv. C780. Il primo a dimostrare che il disegno fosse una copia di un perduto originale di Rogier van der Weyden è stato F. Winkler, *Der meister von Flémalle*, cit., pp. 66-71. Tesi poi condivisa da tutta la critica successiva e che oggi ha trovato ulteriori conferme nel fondamentale saggio di A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 69-86, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

[5] Ingrid Alexander Skipnes, *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout 2007, p. 75.

[6] F. Winkler, *Der meister von Flémalle*, cit., pp. 68-69.

[7] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 81-82.

[8] Ivi, pp. 82-83.

[9] Ivi, pp. 76-78, 88.

[20] Parigi, De Jonckheere Gallery; Londra, mercante Duits, W.E.; Bradford, collezione Fattorini; Sotheby's, Londra asta 23/06/1937, lotto 114; Sotheby's Londra, asta del 26.04.2001, lotto 9; Parigi, mercante De Jonckheere, 2002; New York, Alexander Gallery, ante 2014; Londra, Mercante d'arte Sam Fogg, post 2014. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 4; A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 95-96; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 278, n. 99.

[21] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 97-99; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 171, nota 2, p. 276, n. 58.

[22] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 99.

[23] F. Winkler, *Der meister von Flémalle*, cit., p. 66; M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87, n. 121.a; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 5; A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 86-89; A. Dimov, *La Vierge à l'Enfant dans une loggia Caspar Braun: une réplique du panneau Carvalho restaurée en 1577?*, in "Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie", XL (2019), p. 73; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 280, n. 142.

[24] Christie's, Londra, asta del 15/12/1983, lotto 262; A. Dimov, *La Vierge à l'Enfant dans une loggia*, cit., pp. 69-76; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 278, n. 89.

[25] Czerniejewo (Polonia), coll. Conte S. Skórzewski; Dorotheum, Vienna, asta del 31/03/2009, lotto 39. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 3; A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 94-95; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 282, n. 180.

[26] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 95.

[27] *Catalogue de tableaux anciens des écoles primitives italienne, allemande et flemande. Bois, sculptes, tapisserie provenant de la Collection Cernuschi*, Galerie Geoges Petit, Parigi 1900, p. 74, n. 144.

[28] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 87, n. 121.e; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 2; A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 89-94; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 171, nota 2, 281, n. 168.

[29] C. Limentani Virdis, *La bottega del Maestro delle Storie di san Giuseppe. Dipinti in Italia*, in: Tiziana Franco - Giovanna Valenzano (edd.), *De lapidibus sententiæ. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova 2002, pp. 208-210; D. Martens, *D'Antonio Solario dit le Gitan au Maître de Monteoliveto, ou la redécouverte d'un peintre brugeois de la fin du XVe siècle*, in "Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art", 81 (2012), pp. 31-34.

[30] D. Martens, *D'Antonio Solario dit le Gitan*, cit., pp. 41-46.

[31] Nel catalogo di vendita della Collezione Cernuschi è descritto in questo modo: "La Vierge couronnée. Elle est assise, vêtue de bleu, et tient assis sur ses genoux l'Enfant Jésus nu. Deux anges, planant au-dessus d'elle du mouvement de leurs larges ailes noires et blanches, vont déposer sur sa tête auréolée la couronne royale. A gauche, un saint, vêtu de draperies rouges, tient une sébile dans laquelle il offre l'encens avec une petit spatule. A droite, un autre saint, vêtu en voyageur, tient de la main gauce un récipient de métal. A ses pieds, un chien est endormi". *Catalogue de tableaux anciens des écoles primitives italienne*, cit., p. 74. Secondo Mély, che ebbe modo di vedere la tavola prima del suo smembramento, il santo a sinistra sarebbe un autoritratto del pittore, che in mano terrebbe non un bisturi, ma un *rabdos* o virga da encausto, mentre l'iscrizione entro il cartiglio riporterebbe il nome dell'artista e il luogo a cui l'opera sarebbe stata destinata: GIRARDHUS […] DE NICES […] DECANO. L'artista, quindi, visto anche il mare rappresentato nello sfondo e il particolare nome di battesimo, sarebbe forse renano o ligure, influenzato dalla pittura fiamminga, attivo nel sud della Francia. Fernand de Mély, *Flandre ou Basse Provence? Weyden ou Gerardhus?*, in "Gazette de Beaux-Arts", II, 69 (1927), pp. 15-28.

[32] D. Martens, *D'Antonio Solario dit le Gitan*, cit., p. 33.

[33] Ibidem

[34] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 95.

[35] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., p. 68, n. 40A, 40a, 40b; Martin Davies, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to Him and to Robert Campin*, London 1972, p. 229; Federico Zeri, *La probabile origine lombarda di un dipinto della cerchia di Rogier van der Weyden*, in "Paragone", 37 (1986), pp. 13-16; Katharine Baetjer, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born Before 1865. A Summary Catalogue*, New York 1995, p. 246; Alfred Acres, *Renaissance Invention and the Haunted Infancy*, London 2013, pp. 59, 145 n. 114; Stefania Buganza - Pier Luigi Mulas - Frédéric Elsig, *La corte di Ludovico il Moro e il nuovo corso dell'arte lombarda*, in Mauro Natale - Serena Romano (edd), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo dell'esposizione, Milano 2015, p. 307. Altre tre repliche della tipologia *Virgo Lactans*, non menzionate dalle fonti, sono state segnalate, rispettivamente, presso la Seligmann gallery di New York nel 1950 (Archivio Friedländer, scheda 5684); una collezione priva-

ta francese (Archivio Friedländer, scheda 5733) e, in contropartе, all'Instituto Gómez Moreno di Granada (Archivio Friedländer, scheda 5108).

[36] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 206.

[37] Colonia, collezione Pierre Heim; Parigi, mercante d'arte Jacques Leegenhoek; Duitsland, collezione privata; Phillips Auctioneers, Londra, asta del 02/07/1996, lotto 17. Georges Marlier, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme 1957, n. 267; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 206-209, 278, n. 95.

[38] Inv. 447. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 209-210, 281, n. 154; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller en la pintura brujense del siglo XVI. El fragmento rogeriano de la Virgen besada por el Niño del Museo Lázaro Galdiano*, in "Goya", 375 (2021), p. 123, nota 9.

[39] Inv. 26.94. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 67; D. Martens - Barbara Kiss, *Le triptyque de Ontaneda aux Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles: typologie, attribucion et fortune critique*, in "Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art", LXXII (2003), pp. 132-136; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 210-211, 281, n. 156; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 118, 123, nota 9.

[40] Inv. 193. M. J. Friedländer, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, Berlino 1903, p. 33, n. 346; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 26; D. Martens - A. Dimov, *Le Maître de Briviesca, une figure oubliée de l'histoire de la peinture brugeoise du XVI^e siècle*, in "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie", XLIII (2021), pp. 66-73; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 123, nota 9; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 211-215, 282, n. 193, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente, non menzionata in questa sede.

[41] Inv. 3346. D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147, n. 36; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 206, 279, n. 111; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 112-123, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente, non menzionata in questa sede.

[42] Una approfondita analisi di quest'opera (già catalogata 590a), con relativa assegnazione d'ambito e datazione, è affrontata da: A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 180-190, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

[43] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 187.

[44] Una descrizione puntuale e molto precisa è contenuta in: Hans Posse (ed.), *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. Zweite Abteilung. Die Germanischen Länder. Deutschland, Niederlande, England*, Berlin, 1911, p. 116, il quale descrive la Vergine abbigliata con una tunica "Karminrot" con sopra un mantello "Ultramarinblau". Sulla base di tale descrizione Kaj Grichnik ha potuto ricolorare l'immagine in bianco e nero del dipinto, che è stata pubblicata in: A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 189.

[45] Firenze, Uffizi, cat. 6270, tempera su tavola, cm 79x52; Christie's, Londra, asta del 30/03/1962, lotto 72, tempera su tavola, cm 81,2x48,2, Fototeca Zeri, scheda 10683.

[46] Alberto Lenza, *Il Maestro di Borgo alla Collina. Proposte per Scolaio di Giovanni pittore tardogotico fiorentino*, Firenze 2012, pp. 58-59.

[47] Fototeca Zeri, scheda 10681, già presso la Pieve di San Lorenzo a Borgo San Lorenzo; citata in: Federico Zeri, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte", 1963, p. 256, nota 8.

[48] A. Dimov, *Le modèle rogerién de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 78.

[49] L'Aia, Mercante d'arte Dorus Hermsen, 1919-1935 circa; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 123, nota 10; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 216-219, p. 277, n. 78.

[50] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 218.

[51] Ivi, p. 219.

[52] Colonia, collezione Pierre Heim; Parigi, mercante d'arte Jacques Leegenhoek; Duitsland, collezione privata; Phillips Auctioneers, Londra, asta del 02/07/1996, lotto 17. G. Marlier, *Ambrosius Benson*, cit., n. 267; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 206-209, 278, n. 95.

[53] Aquisgrana (Germania), Suermondt-Ludwig-Museum, cat. GK 504; Stuker, Berna asta del 20/05/2016, lotto 2001; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 219-222, 274, n. 1, 275, n. 31, a cui si rinvia anche per la bibliografia precedente.

[54] Copia dell'acquaforte del Monogrammista BM è custodita nei seguenti musei: Londra, British Museum, inv. E,1.200; Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 11046 D; Vianna, Albertina, cat. DG1928-170, DG1928-171; Washington, National Gallery of Art, cat. 1949.5.481. Per quanto riguarda le versioni di Marcellus Coffermans, frutto probabilmente di una ripresa meccanica dall'incisione, posto che sono della stessa dimensione, la prima è passata a Ginevra, presso la Galleria De Jonckheere nel 2018; la seconda è a Madrid, Museo del Prado, cat. P002723, dove costituisce l'attico di un polittico formato con altre quattro tavole dello stesso autore raffiguranti l'*Annunciazione*, *San Girolamo nel deserto*, la *Flagellazione* e la *Deposizione*, ripresa anche quest'ultima da van der Weyden. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 192 -201, a cui si rinvia per la bibliografia precedente sulle tre opere.

[55] Asta Lempertz, Colonia, 27/06/1974, lotto 31. D. Martens, *Le rayonnement de la Châsse de sainte Ursule hors de Bruges, de Carel Van Mander (1604) à Guillaume Geefs (1847)*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 77/2 (2014), pp. 226 -228; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 215-216; 276, n. 57.

[56] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 201-203; 280, n. 136.

[57] Michel Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani*, Roma 2007, p. 25.

[58] Ivi, p. 93.

[59] Alexandre Dimov inserisce anche quest'opera e un'altra, sempre di Martin Schaffner, nel novero delle repliche o derivazioni di quella rogieriana, assieme a quella di Holbein. Nonostante, con tutta evidenza, sia richiamata la soluzione compositiva, quelle tedesche sembrano esito di una ricerca formale e iconografica distinta e indipendente rispetto a quella rogieriana, anche se non è possibile negare che Holbein abbia conosciuto quella soluzione, magari attraverso l'incisione del Monogrammista BM. Tuttavia, la differenza tra le due soluzioni sta soprattutto nella posa del Bambino, che in quella rogieriana, come più volte ribadito, sembra letteralmente salire verso la Madre che abbraccia con un solo braccio, mentre in quella di Holbein è ritto in piedi mentre con entrambe le braccia cinge il collo di Maria, la quale tiene le mani sovrapposte sopra i fianchi e non una sul fianco e l'altra all'altezza del fondoschiena, come in quelle di van der Weyden. Differenze che fanno intendere non già una reinterpretazione, quanto piuttosto una autonoma definizione formale. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 203-206; 275, n. 33; 281, n. 165. Un versione più simile a quella rogieriana è invece un olio su tavola (cm 103,5x60.5) attribuito ad un seguace di Lucas Cranach il vecchio, custodito presso la Diecézní Galerie a Muzeum di Litomerice (Repubblica Ceca), pubblicato in Jarmila Vacková, *Pozdní gotika. Z pokladu litomerické dieceze I*, Prague 1991, n. 10.

[60] Christie's New York, asta del 24/01/1999, lotto 78; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 280, n. 132.

[61] Christie's Amsterdam, asta del 7/05/2023, lotto 15; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 266-267, 274, n. 8.

[62] Cod. Lat. I, 99, f. 830v, miniatura su pergamena, mm 280x195. Anja Grebe, *Dirk Bouts und die Gent-Brügger Buchmalerei*, in Bert Cardon *et al* (edd.), *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium*, Loviano 2001, pp. 342-343; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 113-114; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 222-224, 282, n. 176.

[63] Miniatura su pergamena, mm 220x160, RKD foto 54316. D. de Vos*, De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, n. 63; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 113-114; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 225.

[64] Antonio Perini - Francesco Zanotto, *Fac-simile delle miniature del Breviario Grimani conservato nella Biblioteca di San Marco*, Venezia 1862, pp. 295, 297.

[65] Ivi, pp. 297-300.

[66] La replica di migliore qualità, proveniente certamente dalla bottega di Isenbrant, è un trittico (cm 96,5x53,5 chiuso, 96,5x99,5 aperto) che presenta negli sportelli laterali la *Fuga in Egitto* a sinistra e il *Riposo durante la fuga in Egitto* a destra, passato all'asta da Christie's a Parigi il 14/09/2016, lotto 16, oggi al The Phoenix Art Museum di Phoenix in Arizona, già pubblicato da M. J. Friedländer, *The Antwerp Mannerists*, cit., p. 82, n. 136. Di quest'opera esistono almeno quattro repliche, una al Muzeum Narodowe w Warszawie di Varsavia (cm 112x72 chiuso, 113x135 aperto, cat. M.Ob.16 20) con nelle ante laterali rappresentati i donatori al posto della *Fuga in Egitto*; una passata all'asta da Christie's ad Amsterdam il 16/11/2016, lotto 29, che nelle ante laterali presenta le sante Caterina d'Alessandria e Barbara (cm 85x58 chiuso, 85x108 aperto); un'altra con nei laterali sempre la *Fuga in Egitto* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, mentre nelle parti esterne due angeli reggi stemma (cm 96x52,5 chiuso, 96x96,5 aperto), in collezione privata inglese, passato all'asta ad Amsterdam presso Menno Hertzberger & Co. il 05/03/1935, lotto 3; infine un'altra ancora, ma della sola parte centrale e più tarda, era attestata presso il mercante d'arte Duveen Brothers con sedi a Londra, Parigi e New York nel 1936.

[67] Sebastiano Mangano, *Il Santo Rosario alla Beata Vergine Maria. Dalle icone evangeliche alle opere d'arte. La storia della famosa devozione popolare*, Catania 2020, p. 32.

[68] Sulla questione dell'efficacia delle immagini-oggetto, si veda: Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014, pp. 30-42.

[69] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 226.

[70] Inv. IMG1929. Alberto Glz. De Langarica, *Un tríptico de Ysenbrant en la Casa del Cordon, Vitoria*, in: "Kultura. Cuadernos de cultura", 10 (1987), pp. 41-44; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 282, n. 188.

[71] Inv. n. 5031. D. de Vos*, De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, nn. 47, 55; A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., p. 113; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 226-228, 276, n. 52, a cui si rinvia anche per la bibliografia specifica e precedente, in particolare a p. 226, nota 129.

[72] Inv. NIG.10322. Miguel Allué Salvador, *Guía para visitar el Museo Provincial de Zaragoza*, Saragozza 1916, p. 13; D. de Vos*, De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, n. 38; M. J. Friedländer, *The Antwerp Mannerists*, cit., p. 89, n. 190a; Miguel Beltrán Lloris, *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueologia y Bellas Artes*, Saragozza 1976, p. 179; Miguel Beltrán Lloris, Belén Díaz de Rábago Cabeza, *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Saragozza 1988, p. 167; C. Limentani Virdis, *Early Netherlandish Devotional Images*, cit., p. 428-429; Ana Diéguez-Rodríguez, *The artistic relations between Flanders and Spain in the 16th Century: an approach to the Flemish painting trade*, in "Journal for Art Market Studies", 2 (2019), pp. 6-7; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 228-235, 281, n. 158, a cui si rinvia anche per la bibliografia specifica e precedente a completamento di quanto indicato in questa sede, in particolare a pp. 228-229, nota 134.

[73] Tomás Muniesa, *Vida de la V[enerable] y Exma. Sra. D. Luisa de Borja, y Aragon. Condesa de Ribagorza, Duquesa de Villahermosa, &c.*, Saragozza 1691, pp. 128-129.

[74] Ivi, p. 165.

[75] Ivi, p. 201.

[76] Ivi, p. 165.

[77] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 231-233.
[78] G. Marlier, *Ambrosius Benson*, cit., pp. 271-273.
[79] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 228.
[80] Ivi, pp. 244, 279, n. 119.
[81] Inv. P 125. A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 246-248, 280, n. 150, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.
[82] Inv. CE0020P. Arsenio Moreno Mendoza, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla 1993, vol. 2, p. 91; Juan Martínez Alcalde, *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla 1997, pp. 525-526; *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000)*, Córdoba 2000, pp. 152-153.
[83] D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., pp. 323-333, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.
[84] Oltre questi citati a mero titolo esemplificativo, sono numerosi i dipinti con queste caratteristiche. Per una panoramica si veda A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 256-271.
[85] Ivi, pp. 236-239.
[86] Lorne Campbell - José Juan Pérez Preciado, *Scheda 9*, in: Lorne Campbell (ed), *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid 2015, pp. 120-127.
[87] L'iscrizione è riportata nei dipinti cat. BA5dbae, BA8dbbe, BA9dbae, BA13dbbe, BA19dbbe, BA20dbie, BA22dbbe, BA23dbie, BA31dbbe.
[88] Sui due personaggi raffigurati nelle portelle laterali è stato già rilevato come non sembrerebbero corrispondere al tema centrale della Madonna col Bambino, visto che evocano la sepoltura di Cristo e non la sua nascita, tanto che si è pensato che fossero destinati ad un altro trittico, salvo pensare "que el autor quiera jugar con el tema de la desnudez del Niño-desnudez del Crucificado, asociando los pañales a la sábana santa, tema que no conocemos en la iconología de la época y que correspondería más bien a una teología sobre el nacimiento-vida-muerte, más propia de «fervorines» de la teología del barroco meridional o mediterráneo"; A.G. De Langarica, *Un tríptico de Ysenbrant*, cit., p. 43.
[89] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 79-80, nn. 97-98.
[90] Alcune repliche sono attribuite a Pieter Coecke van Aelst – una presso il Museum Ons' Lieve Heer op Solder di Amsterdam (cm 104x71, inv. AK111) e l'altra in collezione privata (Archivio RKD, 38730) – altre al Maestro del Sacro Sangue – una al Metropolitan Museum di New York (cm 91,4x135,2, inv. 17.187a–c), l'altra al Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België di Bruxelles (cm 85x65, inv. 6119); altre ancora ad anonimi, com'è il caso di quelle del Museo Lorrain di Nancy (cm 122x172); del National Museum of Finland di Helsinki (cm 85x73); della collezione del marchese de las Torres di Siviglia; del Sacred Art Museum di Fuchal (cm 95x76); della chiesa di El Salvador di Las Albuñuelas in provincia di Granada(cm 103x69,5); al Museo de la Pintura di Siviglia; alla Galleria di Palazzo Abatellis di Palermo (cm 90x90, inv. 73), che vede i due santi laterali in posizione invertita e di altre due passate all'asta (Sotheby's Londra, asta 19/10/1960; Sotheby's Londra, asta 08/04/1981, lotto 103).
[91] Secondo la tradizione, il santuario di Genazzano, nel Lazio, sorse a seguito della miracolosa apparizione alla Beata Petruccia di una porzione d'affresco sulla parete della chiesa degli agostiniani, raffigurante la Vergine abbracciata dal Bambino, curiosamente raffigurato calvo, che sarebbe stato portato per mano angelica da Scutari in Albania. A seguito di tale evento papa Paolo II inviò a Genazzano Gaucerio de Forcalquier, vescovo di Gap, in Francia e Nicola de Crucibus, vescovo di Hvar, in Dalmazia, che relazionarono sull'accaduto. Ben presto la *Madonna del Buon Consiglio*, divenuta patrona degli Agostiniani, "ha avuto numerose repliche, dando lungo a numerosi santuari *ad instar*". Mario Sensi, *Monti sacri, transfert di sacralità e santuari ad instar*, in Antonio Diano – Lionello Puppi (edd), *Tra monti sacri, 'sacri monti' e santuari: il caso veneto*, Dolo (VE) 2006, pp. 59-60, 62. Potrebbe essere stato per mezzo del vescovo Gaucerio che qualche copia dell'immagine di Genazzano giunse nella Francia meridionale e da là verso le Fiandre meridionali dove venne rielaborata, avendo quale base la soluzione compositiva rogieriana.
[92] Setdart Auction House, Barcellona, asta del 29/12/2022, lotto 35297667; nel febbraio 2023 apparso presso la Galerie Ekinium di Parigi.
[93] Si vedano, in particolare, gli elenchi contenuti in D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 274-282.
[94] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 274-282.
[95] Il catalogo, comprendente il motore di ricerca, è disponibile al seguente link: https://www.kikirpa.be/en/friedlaender (consultato il 23/04/2023, ore 17.00).
[96] D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 146-147.
[97] Il database è consultabile dalla home page del RKD al seguente link: https://rkd.nl/en/ (consultato il 23/04/2023, ore 17.05).
[98] Il database è consultabile attraverso una pagina dedicata, collegata all'IRPA, al seguente link: https://balat.kikirpa.be/intro.php (consultato il 23/04/2023, ore 17.10).
[99] Per tali questioni si veda: D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., pp. 307-415; D. Martens, *La réception dupliquante… à Erembodegem*, cit., pp. 417-451.
[100] Léon Palustre, *La Vierge de Loudun*, in "Gazette de Beaux-Arts", 2 (1888), pp. 405-408; Léonce Mensard, *Note sur Tableau du XV^e siècle au Mesée de Grenoble*, in "La Chronique des Arts et de la curiosité", 36 (1888), pp. 283-284; *Inventaire général des richesses d'Art de la France. Musée-Bibliothèque de Grenoble*, a cura di M. J. Roman, Parigi 1892, p. 81.
[101] Gli esemplari con un manto ocra sono i seguenti: cat. BAb6dbcb, BB63bba, BB73dbb, BB75bba; quelli con il manto lilla, cat. BB50dbj, BBa1cda, BBa5bbg, BBa8dbb, BBd1dba; quelli con manto azzurro cat. AA4aac, BA10dbgd, BB22bba, BB44ecb, BB62cba, BB74dbb,

BBc1dba, BBg9dba, CA3cba e infine con manto verde o grigio verde cat. BB68abf, BBa10acg, BBb2aea, CC4aba.

[102] Tre esemplari, pur descritti, non sono più analizzabili in foto o da vivo per quanto riguarda i primi due elementi caratterizzanti (cat. BA32---m, BB65---, CC5---m), a cui se ne sommano altri due per il terzo elemento (cat. BB79db-, BBd2ab-).

[103] C. Limentani Virdis, *Early Netherlandish Devotional Images*, cit., pp. 429-432; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 236, 280, n. 139, a cui si rinvia per la bibliografia precedente.

[104] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 280, n. 148; Tajan, Parigi, asta del 06/04/2016, lotto 7; Hargesheimer, Düsseldorf, asta del 24/09/2016, lotto 1501. Altri esemplari che presentano un vaso contenente dei fiori recisi sono le repliche in cat. BBa5cbg, BBe1dbg, BBe2dba.

[105] Davide Tonti, *Simboli*, in *Iconografie eucaristiche. Testimonianze dall'Arcidiocesi di Urbino-Urbania-Sant'Angelo in Vado*, Urbino 2005, p. 209.

[106] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 272, 277, n. 72.

[107] Il gruppo con questa iconografia ha ricevuto una prima sistemazione, soprattutto basato sulle iscrizioni contenute nei dipinti, attraverso i seguenti contributi: A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 262-265; D. Martens - Robert Godding - A. Dimov, *La Madone embrassée par l'Enfant de Rogier van der Weyden et le poème du carme Eberhard Billick sur la Circoncision (1552): une rencontre fortuite?*, in "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 285-305.

[108] Dorotheum, Vienna, asta del 20/11/2015, lotto 28; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 282, n. 182.

[109] James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 2010[10], p. 265.

[110] Edouard Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma 1995, p. 222.

[111] D. Martens - R. Godding - A. Dimov, *La Madone embrassée par l'Enfant … et le poème du carme*, cit., pp. 286-304.

[112] Ivi, p. 302.

[113] Christie's New York, asta del 04-05/04/2007, lotto 24; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 262, 264-265, 275, n. 23, 280, n. 133.

[114] Gli esemplari dove è presente questa iscrizione sono quelli in cat. BA29dban, CAb2dbbn, CAb3dbbn e CAb6dbbn. La stessa iscrizione compare in un dipinto, attribuito alla cerchia di Quentin Massys (scheda OA 08 00151698), di proprietà di un ente ecclesiastico parmense, raffigurante una Madonna in trono con Bambino a cui un angelo sulla destra porge un grappolo d'uva, mentre dall'altra parte è rappresentato il donatore in abito monacale rivolto verso lo spettatore con un libro in mano. Sullo sfondo paesaggistico, ai lati di un baldacchino retto da colonnine marmoree, si scorgono un edificio a pianta centrale, una fonte gotica da cui attinge acqua un angelo e due figure umane.

[115] Il testo, rimasto inedito, è stato pubblicato per la prima volta nel 1809 da Massimiliano Comiti Ansidejo, *Cantiunculas pias nunquam antea aeditas quas in Deiparae Virginis Mariae celebritates Franciscus Maturantius poeta, orator, philologus perusinus*, etc. Perugia 1809, p. XVII; quindi, in alcune parti, ripreso e commentato in Guglielmo Zappacosta, *Francesco Maturanzio, umanista perugino*, Bergamo 1970, p. 123. Il testo completo è il seguente: "In assumptionem Beatissime semper Virginis Mariae Oratio aedita in sinu Carpathio. | Haec est illa dies qua Coelum Assumpta petisti, | Summi Virgo parens inviolata Dei. | Te sociae Matres, te flevit Apostolus omnis, | Venit ad officium moesta caterva pium. | Dum quaerunt Corpus tenues clam fertur in auras | Excipit hoc celsi Regia laeta poli. | Obvius accedit placidisque amplectitur ulnis | Filius in solio te jubet esse suo. | Te celebrant Thyasi, te dulcis tibia cantu, | Virgo gerit facili garrula plectra manu; | Stant circum Angelici coetus, Sanctique, Prophetae, | Sic referunt laudes, intemerata, tuas. | Tu redimis gentes fallax quas perdidit Eva, | In Coelum per te, Virgo, reperta via est. | Sola sine exemplo meruisti ferre Tonantem, | Quem Pater in terras misit ab arce Poli. | Morte sua genus humanum quod faucibus orci | Eriperet, diræ mors fui tilla crucis. | Hoc Pater Omnipotens homini tunc pignus amoris | Nullum quod posset tradere majus erat. | Quisquis tuo fluitur vultu, tu gaudia plena, | A sacro Nati concipis ore tui. | Hunc hilaris spectas, hunc indefessa precaris, | Pro populo semper, Virgo, beata tuo. | Haec tibi cura ingens, haec est tibi sola voluptas, | In nos irati flectere corda Dei".

[116] *Epitome in Divae Parthenices Mariae Historiam: ab Alberto Dürero Norico per Figuras Digestam cum Versibus Annexis Chelidonii*, Norimberga 1511; Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer Marienleben. Form, Gehalt, Funktion und sozialhistorischer Ort*, Wiesbaden 2004, pp. 52, 96-97, 122-125.

[117] Colonia, Kunsthaus Lempertz KG, asta del 21/05/2022, lotto 2015; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 274, n. 9.

[118] Inv. S/46/0; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 278, n. 103.

[119] Lussemburgo, asta Goldfield Auction del 29/01/2023, lotto 71.

[120] Marco Gallo, *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma 2007, p. 47.

[121] Ivi, pp. 47-48.

[22] Ivi, pp. 48-49.

[23] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 266-267; 274, n. 8; 275, n. 36; 278, nn. 86 e 98; 279, n. 125.

[24] Londra, asta Sotheby's del 30/10/1991, lotto 81 (cm 94x72,2); Amsterdam (Paesi Bassi), Mercante d'arte Hirschel (dimensioni sconosciute); Christie's, Londra, asta del 23/03/2017, lotto 46 (cm 99x70,5). A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 262-263, 274, n. 11; 278, nn. 92 e 97.

[25] Parigi, Galerie Nicolas Lenté (2023), rif. 101222.

[26] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 276, n. 60; D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., pp. 346-347.

[27] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 276, n. 43.

[28] M. Gallo, *Studi di storia dell'arte*, cit., pp. 47-48.

[29] E. Urech, *Dizionario*, cit., p. 244.

[30] J. Hall, *Dizionario*, cit., p. 266.

[31] Ivi, p. 266.

[32] E. Urech, *Dizionario*, cit., p. 19.

[33] Washington, asta Weschler's del 28/04/2004, lotto 590; Beaussant Lefèvre & ass., Parigi, asta del 7/06/2013, lotto

51; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 280, n. 141; 282, n. 191.

[34] Antiquario Robert Kime, Londra, 2020; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 278, n. 87.

[35] Madrid, asta Ansorena del 20/07/2016, lotto 146 (asta del 05/11/2013); A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 279, n. 109; D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., pp. 372-373.

[36] J. Hall, *Dizionario*, cit., p. 266.

[37] Agostino d'Ippona, *Sul Salmo 55*, 4: "Il primo grappolo d'uva schiacciato nel torchio è Cristo. Quando tale grappolo venne spremuto nella passione, ne è scaturito quel vino il cui calice inebriante quanto è eccellente!".

[38] Ivi, 3: "Ma ben fecondo è questo essere spremuti nel torchio. Finché è sulla vite, l'uva non subisce pressioni: appare intera, ma niente da essa scaturisce. La si mette nel torchio, la si calpesta e schiaccia; sembra subire un danno, invece questo danno la rende feconda, mentre al contrario, se le si volesse risparmiare ogni danno, rimarrebbe sterile".

[39] Sotheby's New York (USA), asta del 18/10/2000, lotto 47; D. de Vos*, De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147, n. 66; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 280, n. 135.

[40] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., p. 282, n. 189; D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., pp. 346-347.

[41] Aletheia Subastas, Barcellona, asta del 17/06/2021, lotto 364.

[42] A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 248-249, 281, n. 161; D. Martens, *La réception dupliquante… à Erembodegem*, cit., p. 434.

[43] Pietro Ansalone, *Le litanie lauretane*, Raffaele Nicolella (ed), Napoli 1858, p. 178.

[44] Sotheby's, Londra, asta del 19/01/2017, lotto 312.

[45] Ciascun evangelista è accompagnato da un cartiglio che ne indica il nome, rispettivamente S. MATTHEVS, in alto a sinistra; S. MARCVS, in alto a destra; S. LVCAS, in basso a sinistra e S. IOHANNES in basso a destra. L'Annunciazione, rappresentata nell'asse sinistro è accompagnata dall'iscrizione AVE GRATIA PLENA, mentre la Crocifissione a destra CRVCIFIXVS ET MORTVVS EST.

[46] Michel Hermans, *De la fondation à la suppresion*, in: Bernard Stenuit (ed.), *Les collèges jésuites de Bruxelles. Histoire et pédagogie, 1604-1835, 1905-2005*, Bruxelles, 2005, pp. 53-83.

[47] Jaques de Zélandre nacque a Bruxelles nel 1538, fu canonico a Gand, quando entrò nella Compagnia in Austria nel 1579, rientrò nelle Fiandre nel 1585. Fu il primo superiore della Casa di Bruxelles, al servizio dell'Arciduca Alberto, fino al 1619, anno del suo decesso. Alfred Poncelet, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les Anciens Pays-Bas: établissement de la Compagnie de Jésus en Belgique et ses développements jusqu'a la fin du régne d'Albert et d'Isabelle*, Bruxelles 1927, p. 374.

[48] L'enigma completo è il seguente: "Sum genetrix illa alma Dei, nempe ipse puellus | Est Deus, est matris filius, atque pater; | Est genitor satus, sine matre, sine aevo, est | Sine patre quidem virgine matre satus"; Jehan Lhermite, *Le passetemps*, Ch. Ruelens (ed), Anversa 1890, p. 244. Il manoscritto, già appartenuto a Sir Thomas Phillipps, venne acquisito prima del 1890 dalla Biblioteca Reale di Bruxellese. Scritto da Jehan Lhermite, discendente di Pierre Lhermite, si compone di 376 fogli e venne compitato attorno al 1602, quando il suo autore fece ritorno ad Anversa. Pubblicato in: J. Lhermite, *Le passetemps*, cit., pp. XXVI-XXVIII.

[49] Il testo dell'iscrizione del dipinto è, in realtà, una contrazione del testo di Tertulliano (V, 4-5), che completo è il seguente: "Crucifixus est Dei Filius; non pudet, quia pudendum est: et mortuus est Dei Filius; prorsus credibile est, quia ineptum est", che si chiude con "et sepultus resurrexist, certum est, quia impossibile".

[50] Già Anversa-New York, mercante Samuel Hartveld (1934). D. de Vos*, De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., p. 147; A. Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant*, cit., pp. 252 -253, 274, n. 18.

[51] Giovanni Tescione, *Il corallo nelle arti figurative*, Napoli 1972, p. 108.

[52] Maria Concetta Di Natale, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in: Corrado Maltese - M.C. Di Natale (edd), *L'arte del corallo in Sicilia. Mostra internazionale, Trapani, Museo Pepoli 1 marzo - 1 giugno 1986*, Palermo 1986, pp. 92-93.

[53] Sala Retiro, Madrid, asta del 17/12/2020, lotto 148.

[54] Sulla fondazione della Congregazione di Gesù e Maria da parte di San Jean Eudes e della teologia da lui teorizzata sul culto dei due cuori sacri di Maria e Gesù, si veda: Pascal Frey, *Une expérience spirituelle avec St. Jean Eudes*, Paris 2010, pp. 105-129.

[55] A. Dimov, *Transmisión de modelos y prácticas de taller*, cit., pp. 116-117.

[56] Ivi, p. 114.

[57] Gli altri 14 casi in cui il nastro è nero sono i seguenti: cat. BA25dbgb, BB34dbb, BB52dbb, BB89dbb, BBa11dag, BBg6dbb, CA2dda, CA5dba, CAa1dbb, CAa3dba, CAa7dbb, CAa8dba, CAa15dbb, CAa17dba.

[58] *Inventaire général des richesses d'Art de la France*, cit., p. 82.

[59] Ivi, p. 81.

[60] Il testo completo con la descrizione è il seguente: "Une troisième peinture, offrant la plus grande analogie avec les précédentes, appartient à madame de Vaux, à Vitry-sur-Seine; elle lui vient de M. Babinet, neveu du membre de l'Institut de ce nom. Sur bois comme les précédentes, elle est de plus petites dimensions (H. 0^{m},50 – L. 0^{m},34); le haut du panneau est cintré, et il n'y a au bas aucune inscription. La Vierge est tournée à droite et non à gauche; sa tête est ornée au-dessus de son voile d'une couronne d'or enrichie de nombreuses pierres précieuses; sa robe est garnie de fourrure au bord des manches; son manteau est orné sur les bords d'un large orfroi sur lequel sont semés des rubis, des perles, des émeraudes et des quatrefeuilles de couleur blanche; on ne voit sur l'épaule aucun nœud de pierrerie. Le surplus est identique avec les trois peintures que je viens de décrire comme composition et comme couleur. Ce dernier tableau parait contemporain des trois autres; malheureusement il a beaucoup souffert, et l'on y voit la trace de nombreux et maladroits repeints. *Inventaire général des richesses d'Art de la France*, cit., pp. 81-82.

[61] Una iscrizione in lingua latina lungo la cornice, di complessa interpretazione, è presente nel dipinto in cat. AA2aaa: "Quam formosa polo | qua flagrans surgit Apolo. -- Que tuiti solo | tanta videre solo | te, pia, jure colo

| que vene, que gena colo -- cribrate colo | pulcra carente colo". Un'altra in spagnolo è presente, sempre lungo la cornice, nel dipinto in cat. BB17aag: "O maravillosa Infanta antes sancta que nacida vara de Jesse florida linda y soberania tuviste".

[62] Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Vienna 1818, vol. 18, pp. 184-185, n. 7; Diane De Grazia Bohlin, *Prints and related drawings by the Carracci family: a catalogue raisonné*, Bloomington 1979, pp. 446-447.

[63] L'incisione di Raphael Sadeler venne pubblicata nel 1591 in due versioni, una che riporta quale inventore Giovanni Stradano (mm 206x270), l'altra invece, di cui esiste il disegno preparatorio conservato presso la Cooper Hewitt Smithsonian Design di New York, senza alcun riferimento all'inventore (mm 205x278); in entrambe le versioni sono riportati tre distici il cui primo corrisponde, con una piccola variante, a quello del dipinto in cat. BA7dbaf: "Et sancte Puer tuoque o purissima Mater | delitia et vera virginitatis amor | laude pudicitiæ devotas visite mentes | et sacro æternum flamine dirigite | ecce fuerunt palmas roseasque cruore coronas | Barbara virinei & laus Catharina chori"; Marjolein Leesberg, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. Johannes Stradanus. Part II*, a cura di Huigen Leeflang, Ouderkerk aan den IJssel 2008, p. 94. L'incisione di Karel van Mallery (mm 83x60) è più o meno coeva, ma presenta solo i primi due distici, di cui il primo perfettamente identico a quello del nostro dipinto: "Et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater | Deliciæ, et veræ virginitatis amor | Laude pudicitiæ devotas visite mentes | et sacro æternum flamine dirigite".

[64] La tradizione del buon ladrone è trasmessa attraverso le meditazioni di San Bernardo e se ne ha traccia fino a tempi recenti, come nell'opera di Giovanni Marangoni, *L'ammirabile conversione di S. Disma detto volgarmente il buon ladrone*, Roma 1741, p. 323. Per quanto riguarda l'invocazione attribuita a San Francesco Saverio e San Giuseppe da Copertino, è presente in numerosi libri di preghiere post tridentini, che ne raccomandavano la recitazione giornaliera; mentre una più esaustiva trattazione è contenuta nell'opera dell'archeologo e teologo vicentino Vincenzo Tani, *L'inferno chiuso di Maria a qualunque peccatore*, Foligno 1824, tomo II, pp. 20-21. L'invocazione è anche presente in qualche tradizione locale come il culto per la *Madonna di Costantinopoli* di Acquaviva in Puglia, dove era prescritto che questo verso fosse recitato ogni martedì per tre volte, completando ogni ripetizione rispettivamente con le parole "Virgo ante partum", "Virgo in partu" e "Virgo post partum" , con un chiaro riferimento all'Incarnazione; *Divote preci in onore della Gran Madre di Dio venerata sotto il titolo di S. Maria di Costantinopoli nella città di Acquaviva*, Napoli 1801, p. 42.

[65] *Eucologio ossia libro di Chiesa ad uso delle scuole cristiane della città e diocesi di Torino*, Torino 1844, p. 98.

[66] Carmine Matarazzo, *Dignare me laudare te Virgo sacrata. Percorsi e interpretazioni della teologia mariana di Giovanni Duns Scoto*, in: Pasquale Giustiniani - Clotilde Punzo (edd), *Doctorem Subtilem ut plurimum sequimur. Momenti e figure della via Scoti tra filosofia teologia e diritto*, Napoli 2009, p. 79.

[67] Il testo completo e originale di Tommaso de Kempis, che differisce leggermente rispetto a quello dell'iscrizione, che comunque fa riferimento a quelli più comunemente tramandati, è il seguente: "Maria, mater gratiæ, | Mater misericordiæ, | Tu nos ab hoste protege | et hora mortis suscipe" (cantico XL, 17-20); Thomae Hemerken a Kempis, *Opera omnia*, Michael Iosephus Pohl (ed.), Friburgo 1918, vol. IV, p. 329. Per quanto attiene l'inno festivo, il testo completo è il seguente: "Iesu tibi sit gloria | qui natus es de Virgine | cum Patre et Almo Spirito | in sempiterna sœcula"; *Breviarium Romanum ex Decreto SS. Concilii Tridentini*, Campodonico 1872, p. 90.

[68] Il responsorio completo è il seguente: "Felix namque es, sacra Virgo Maria, et omni laude dignissima: quia ex te ortus est Sol justitiæ, Christus Deus noster. Ora pro populo, interveni pro Clero, intercede pro devoto fœmineo sexu: sentiant omnes tuum juvamentum quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem. Quia ex te ortus est Sol justitiæ, Christus Deus noster. Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto. Christus Deus noster"; *Eucologio ossia libro di Chiesa*, cit., p. 88.

[69] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 22-23, 81-86, nn. 106-109, 111-118; D. de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie*, cit., pp. 101-118.

[70] M. J. Friedländer, *Rogier van der Weyden*, cit., pp. 57, 79-80, nn. 97-98; D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., pp. 307-308.

[71] La quantificazione delle repliche, al momento approssimativa, è emersa dall'analisi degli archivi fotografici online RKD, KikIrpa e Friedländer, consultabili rispettivamente ai link riportati alle note 94, 96 e 97.

[72] D. Martens, *La réception dupliquante… en Basse-Bavière*, cit., p. 310.

[73] Graziano Lingua, *Le origini delle immagini. Incarnazione e regimi di visibilità*, in: Krešimir Purgar - Luca Vargiu (edd), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Roma 2023, p. 104.

Ringraziamenti

Un doveroso ringraziamento va ai professori Alexandre Dimov e Didier Martens dell'*Université libre de Bruxelles*, per la cortese collaborazione nel reperire alcune immagini utilizzate per la redazione del catalogo della presente pubblicazione, per i loro preziosi suggerimenti e per le loro pubblicazioni sul tema, inviatemi in dono. Altrettanto doveroso è ringraziare la dott.ssa Loredana Guella della Biblioteca dell'*Accademia di Belle Arti di Palermo* per essersi prodigata nel reperire parte delle rare pubblicazioni citate in nota.

Catalogo generale delle opere

Legenda relativa alle abbreviazioni utilizzate per cataloghi e database

AD — Alexandre Dimov, *La descendance de la Vierge à l'Enfant dans une loggia rogiérienne ou la success-story de la Madone embrassée par l'Enfant*, in "Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles", 77 (2021), pp. 274-282.

DDV — Dirk de Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 13 (1971), pp. 146-147.

KI — Database: Belgian Art Links and Tools, Institut royal du Patrimoine artistique del Belgio, https://balat.kikirpa.be/intro.php

KIF — Database: Max Jakob Friedländer, link: https://www.kikirpa.be/en/friedlaender

RKD — Database: Netherlands Institute for Art History, RKD, link: https://rkd.nl/en/

Legenda relativa all'ultima parte del codice alfanumerico composto da lettere minuscole

Prima lettera. ***Cappa della Madonna***

a = senza fermaglio nel manto/piviale e senza laccio
b = con fermaglio a bottone nel manto/piviale con laccio non visibile
c = con fermaglio a bottone nel manto/piviale con laccio visibile
d = con fermaglio a gioiello e pendenti nel manto/piviale
e = senza bottoni con laccio

Seconda lettera. ***Vestito del Bambino***

a = nudo
b = telo trasparente
c = telo bianco/colorato
d = camicia trasparente
e = camicia bianca/colorata
f = con telo sotto ai piedi

Terza lettera. ***Aureole***

a = senza aureole
b = aureole a raggera
c = circolare con decoro interno
d = circolare senza decoro nella Vergine e decoro nel Bambino
e = circolare a filo nella Vergine a raggera nel Bambino o viceversa
f = alone di luce attorno alle teste sfumata
g = circolare a filo nella Vergine e nel Bambino
h = a raggera entro un cerchio o con alone di luce
i = circolare monocroma nella Vergine e nel Bambino
j = a raggera con decori o stelle
k = a raggera nel Bambino, Vergine senza

Quarta lettera (dove presente). ***Iscrizione***

Tipo	Iscrizione
a	Felix [namque] es sacra Virgo Maria et omni laude dignissima quia ex te ortus est sol iustitiæ Christus Deus nostris
b	Ave Maria Gratia Plena
c	Pro puero mater vigilat, pro matre puellus, Virgo parensque oculis, corde animoque puer
d	[1] O Mater Dei memento mei [2] Beata Maria Mater Dei memento mei
e	Leva ejus sub capite meo et dextera illius amplexabitur me
f	Et tu sancte Puer tuoque o Purissima Mater deliciæ et variæ virginitatis amor
g	Dignare me laudare te Virgo sacrata
h	Mater Dei me exaudi
j	Mater Consolationis
k	Maria Mater Gratiæ. Mater Misericordiæ, tu nos ab hoste protege e hora morte. Suscipe gloria tibi Domine qui natu es de virgine cum Patre Sancto Spiritu in sempiterna secula.
m	Virgo salutiferi plena favore ave
n	Summi Virgo parens inviolata Dei
o	Mater amabilis o[ra] p[ro] n[obis]
p	*Iscrizione illegibile/cancellata – altre differenti o commemorative*
q	Sum Genetrix illa Alma Dei meus iste Puellus est Deus et Matris filius atque Pater

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
A. Madonna con Bambino a figura intera									
AA. Entro un porticato orientata a destra									
AA1aab	142	382	5	-	40004583	olio su tavola	cm 45x32	1500-1550	Parigi, Collezione Carvalho.
AA2aaa	99	5235	4	105359	50006674	olio su tavola	cm 41,3x31,5	1500-1525	Londra, Mercante d'arte Sam Fogg, *post* 2014
AA3aab	180	5489	3	200794	-	olio su tavola	cm 70x56	XVI sec.	Dorotheum, Vienna, asta del 31/03/2009, lotto 39
AA4aac	168	386	2	-	10137322	olio su tavola	cm 155x101	1491-1510	Tournai, Musée des Beaux-Arts
AA5aaa	63	383	1	-	-	disegno a inchiostro	mm 275x197	1460-1480	Dresda, Kabinett Kupferstich, inv. C780.
AA6aaa	58	-	-	-	-	olio su tavola	cm 49,5x34,3	1470-1500	Aix-la-Chapelle (Francia), Collezione privata
AA7aab	89	-	-	-	-	olio su tavola	cm 49x33	1470-1500; 1577	Christie's, Londra, asta del 15/12/1983, lotto 262.
AAa. In un paesaggio orientata a sinistra									
AAa1aaa	78	5729	-	54317	-	olio su tavola	cm 41,8x31,6	1520 ca.	L'Aia, Mercante d'arte Dorus Hermsen.
AAa2ada	1	-	7	238012	-	olio su tavola	cm 81x59	1540-1550	Aquisgrana, Suermondt-Ludwig-Museum, cat. GK 504.
AAa3aca	31	-	-	-	-	olio su tavola	cm 69,5x49	1540-1550	Stuker, Berna asta del 20/05/2016, lotto 2001.
AB. In un paesaggio orientata a destra									
AB1aba	156	385	67	-	40004788	olio su tavola	cm 91x71	1500-1550	San Marino (USA), The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens, cat. 26.94.
AB2abb	95	-	-	12835	-	olio su tavola	cm 42,5x30	XVI sec.	Phillips Auctioneers, Londra, asta del 02/07/1996, lotto 17.
AB3aaa	154	-	-	56058	-	olio su tavola	cm 39,5x27,5	1500-1550	San Pietroburgo, Hermitage, inv. 447.
AC. In un paesaggio, con altri personaggi, orientata a sinistra									
AC1afa	69	-	-	53003	-	olio su tavola	cm 26x19,5	1550-1574	Ginevra, mercante De Jonckheere (2018)
AC2afa	113	-	-	-	-	olio su tavola	cm 10x8 circa	1550-1575	Madrid, Museo del Prado, cat. P002723

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
AC3afa	85, 127, 177, 178, 190	-	-	-	-	acquaforte	mm 222x155	1480-1490	Londra, British Museum, inv. E,1.200; Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 11046 D; Vianna, Albertina, cat. DG1928-170, DG1928-171; Washington, National Gallery of Art, cat. 1949.5.481.
ACa. In un paesaggio, con altri personaggi, orientata a destra									
ACa1aad	29	384	6	-	-	olio su tavola	cm 87x94	1470 ca.	Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. 590a (distrutto nell'incendio del Friedrichshain nel 1945).
B. Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo monocromo o con cortina sullo sfondo									
BA. Sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra									
BA1dbaa	79	5466	62	54248	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	L'Aia, collezione privata Van Tilburg (1942).
BA2dbeb	34	4720	9	54264	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Bielefeld, Collezione Privata.
BA3dbbc	164	4826	15	54257	-	olio su tavola	cm 103x75	1590-1620	Stoccarda, Collezione Baum.
BA4dbfd	167	-	-	-	11011926	olio su tavola	cm 104,2x75,3	1600-1650	Tongerlo (Belgio), Abdij Onze-Lieve-Vrouw.
BA5dbae	90	-	-	28379	-	olio su tavola	cm 106,7x74,9	XVI sec.	Christie's, Londra, asta del 17/04/1997, *Old master pictures*, lotto 46.
BA6dbba	40	4901	20	-	105111	olio su tavola	cm 106,1x74	1550 ca.	Bruges, Gruuthusemuseum, inv. 0000.GRO1309.I
BA7dbaf	100	-	-	-	-	olio su tela	ND	XVI sec.	Sotheby's, Londra, asta del 02/05/2012, lotto 24.
BA8dbbe	112	5121	37	-	-	olio su tavola	cm 110x76	1500-1550	Madrid, Museo del Prado, inv. P002215.
BA9dbae	138	5407	57	-	40004498	olio su tavola	cm 106x76	XVI sec.	Palermo, Collezione Gabriele Chiaramonte Bordonaro, inv. 108.
BA10dbgd	16	-	-	-	87381	olio su tavola	cm 105x75,5	1551-1575	Anversa, Cattedrale.
BA11dbeb	171	5037	-	-	96192	olio su tavola	cm 65x50	1550-1600	Turnhout (Belgio), Begijnhofmuseum.
BA12dbhd	73	-	-	-	99148	olio su tavola	cm 104x73	1600-1650	Hasselt (Belgio), Klooster van de Grauwzusters.
BA13dbbe	17	4881	18	54260	157114	olio su tavola	cm 100x71	1500-1550	Anversa, collezione Steurs-Van den Broeck.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BA14dbhd	60	-	-	-	158610	olio su tavola	cm 42x34	1590-1610	Eremo di Erembodegem, Aalst (Belgio), Cappella di Nostra Signora di Tervuren.
BA15dbag	81	5013	28	-	10125900	olio su tavola	cm 106,5x75,6	1500-1550	Liegi, Musée Curtius, inv. 27.
BA16dbbd	20	-	-	-	1468	olio su tavola	cm 120x70	1550-1600	Asse (Belgio), Kerk Sint-Hubertus.
BA17abbh	172	-	-	-	96194	olio su tavola	cm 61x45,7	1550-1600	Turnhout (Belgio), Begijnhofmuseum.
BA18dbbc	153	-	-	-	-	olio su tavola	cm 106,5x76,5	1590-1620	Sacramento (USA), Crocker Art Museum.
BA19dbbe	70	5173	41	-	-	olio su tavola	cm 103x74,5	XVI sec.	Grenoble, Musée de Grenoble, cat. MG 439.
BA20dbie	-	-	-	-	-	olio su tavola trasportato su tela	cm 104x74	XVI sec.	Acon (Francia), chiesa paroissiale Saint-Denis.
BA21dbeb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 66x51	XVI sec.	Saint-Loup (Francia), chapelle de Villangrette.
BA22dbbe	55	-	-	-	-	olio su tavola	cm 118x88	XVI sec.	Chalon-sur-Saône (Francia), Hôpital Saint-Laurent, attuale centro ospedaliero William-Morey.
BA23dbie	175	-	-	-	-	olio su rame	cm 21,4x16,4	XVI sec.	Vendôme (Francia), Musée Municipal, inv. 1907.21.2 ; 2535.
BA24dbaa	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 107x76	XVII sec.	Auxerre (Francia), église Saint-Eusèbe.
BA25dbgb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 117x86,5	1650-1750	Couvertpuis (Francia), église de la Nativité-de-la-Vierge.
BA26dbbp	146	-	-	-	-	olio su tavola	cm 109x76	1500-1550	Rieunier-Bailly-Pommery, Parigi, asta del 27/03/2000, lotto 12.
BA27dbba	118	-	-	-	-	olio su tavola	ND	1550-1600	Torreón (Messico), Museo Arocena.
BA28dbap	163	-	-	-	-	olio su tavola	cm 106x77	XVI sec.	Straubing, Basilika Sankt Jakob.
BA29dban	102	-	-	-	--	olio su tavola	cm 108x78	1520-1540	Loudun, église Saint-Hilaire de Martray.
BA30dbbd	194	-	-	-	-	olio su tavola	cm 120x80	1550-1600	Ypres, Musea Ieper, inv. MGB000011.
BA31dbbe	19	-	-	-	-	olio su tela	cm 113x83	XVII sec.	Artziniega (Arceniega), Santuario de Nuestra Señora de la Encina
BA32---m	152	-	-	-	-	olio su tavola	cm 103,5x77,5	ND	Christie's, Roma, asta del 3-4/10/1995, lotto 323.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BAa. Sfondo monocromo, con iscrizione, orientata a sinistra e altri personaggi									
BAa1bbaj	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 78x69	XVI sec.	Parigi, Galerie Ekinium, 05/02/2023.
BAb. Sfondo con cortina, con iscrizione, orientata a sinistra									
BAb1dbeb	68	-	-	-	-	olio su tavola	cm 102x72	XVI sec.	Wannenes, Genova, asta del 24/09/2020 n. 329, lotto 1066.
BAb2cbak	139	-	-	-	-	olio su tavola	cm 199,5x99	1550-1600	Pamplona, Museo de Navarra, inv. CE000264.
BAb3dbbm	3	-	-	-	-	olio su tavola	cm 108,3x75,	1500-1550	Christie's Amsterdam, asta del 4/05/1999, lotto 1.
BAb4dbbp	-	-	-	-	-	acquaforte	ND	1708	da Augustinus Sartorius, *Verteuetschtes Cistercium Bis-Tertium, Oder Cistercienser Ordens-Historie*, Praga 1708, tra pp. 436-437
BAb5dbbp	-	-	-	-	-	acquaforte	ND	1707	Sammarei, Wallfahrtskirche Maria Himmelfahrt, archivio.
BAb6dbeb	-	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVII sec.	Torino, Ditta Calderan di Stella Gianfranco
BAc. Sfondo monocromo, orientata a sinistra, con altre scene attorno									
BAc1dbfq	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 57,3x53,9	XVII sec.	Sotheby's, Londra, asta del 19/01/2017, lotto 312.
BB. Sfondo monocromo orientata a sinistra									
BB1dba	66	4728	11	54236	-	olio su tavola	cm 112x75	XVI sec.	Colonia, Collezione Ottmar Strauss (1934).
BB2dba	104	5438	58	54247	-	olio su tavola	cm 85x68	XVI sec.	Lussemburgo, Collezione Joseph Joerg (1932).
BB3dbb	45	-	-	62801	-	olio su tavola	cm 96x62	1500-1550	Collezione Privata W.L. (1928).
BB4dba	93	5274	49	54233	-	olio su tavola	cm 92,1x64,1	1500-1550	New York, Londra, mercante d'arte Leonard Koetser (1971).
BB5aba	35	5099	35	54234	-	olio su tavola	ND	1500-1550	Bilbao, Coll. Correo.
BB6cba	10	4910	21	54235	50006475	olio su tavola	cm 21,5x17	1500-1550	Amsterdam, mercante d'arte Goudstikker-Miedl (1941).
BB7dba	6	5473	61	54237	-	olio su tavola	cm 65,8x49,5	XVI sec.	Christie's Amsterdam, asta del 10/11/2008, lotto 22.
BB8dbf	126	4815	13	54249	-	olio su tavola	cm 107,5x75	XVI sec.	Monaco, coll. Oskar Enoch (1930).

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB9dbh	67	-	56	54255	-	olio su tavola	cm 103x77	XVI sec.	Genova, Collezione Pallavicini-Grimaldi (1899).
BB10dbb	124	4812	14	54262	-	olio su tavola	cm 95x74	XVI sec.	Monaco, Mercante d'arte Wilhelm Böhler (1905).
BB11dbh	195	5737	-	54258	-	olio su tavola	cm 95x80	XVI sec.	Ubicazione ignota
BB12dbh	121	-	-	54256	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Milano, Collezione Prada-Suardo.
BB13dbb	110	-	-	-	-	olio su tavola	cm 58x43	XVIII sec.	Barcellona, asta Setdart del 30/03/2022, lotto 41.
BB14dbb	145	5238	46	54265	-	olio su tavola	cm 90x69	XVI sec.	Parigi, Galerie Pardo (1952).
BB15adh	-	-	-	-	-	olio su rame	cm 26x20,5	XVII sec.	Thierry de Maigret, Parigi, asta del 10/05/2013, lotto 25.
BB16cba	147	-	-	54250	-	olio su tavola	cm 35x24,5	1500-1550	Parigi, asta Tajan del 16/12/2014, lotto 3.
BB17aag	53	-	-	-	-	olio su tela	cm 94x73	1580-1600	Cagliari, Pinacoteca Nazionale, inv. 34.
BB18dba	160	-	-	-	-	olio su tavola	cm 92x76	1550 ca.	Siviglia, Museo de Bellas Artes, inv. CE0020P.
BB19dbb	108	-	-	-	-	olio su tavola	cm 69x54	XVII sec.	Dreweatts & Bloomsbury Auctions, Londra, asta del 27/05/2021.
BB20dbb	36	-	35	-	-	olio su tela	cm 93,5x77,5	1500-1550	Bilbao, Museo de Bellas Artes, inv. 69/333.
BB21dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 58x43,5	XVI sec.	Abalarte, Madrid asta del 18-19/05/2021, lotto 207.
BB22bba	181	-	-	-	-	olio su tavola	cm 24,5x21,5	1500-1550	Dorotheum, Vienna, asta del 15/10/2013, lotto 656.
BB23dbb	96	-	-	-	-	olio su tavola	cm 104,5x73,5	1550-1570	Roseberys, Londra, asta del 29/03/2017, lotto 732.
BB24eda	12	-	51	-	-	olio su tavola	cm 25x20	1500-1550	Sotheby's Amsterdam, asta del 10/05/2011, lotto 5.
BB25dbb	7	-	-	-	-	olio su tavola	cm 96,8x64,6	1500-1550	Christie's, Amsterdam, asta del 13/04/2010, lotto 74.
BB26dbh	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 108x82	1550-1600	Bovey Tracey (Gran Bretagna), Marhamchurch Antiques, cat. Marh2583
BB27dbb	62	5472	8	54263	50006672	olio su tavola	cm 83x65	XVI sec.	Dieren (Paesi Bassi), Katz Gallery.
BB28dbh	2	4694	17	-	101635	olio su tavola	cm 64x49	1501-1525	Aalst (Belgio), Klooster van de Zwartzusters.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB29dba	76	5002	25	-	114953	olio su tavola	cm 100x72	1550	Heverlee (Belgio), Abbazia del Parco
BB30bba	150	5412	-	-	257125	olio su tavola	cm 32x20	1570 ca.	Pavia, Museo Civico, Pinacoteca Malaspina, inv. P 125.
BB31dbb	13	5156	39	-	40004579	olio su tavola	ND	XVI sec.	Angers (Francia), Collezione Pasquier.
BB32dbb	149	5160	40	-	40004580	olio su tavola	cm 90x70	XVI sec.	Parigi, collezione Isabelle de Vendegies.
BB33dbf	-	-	-	-	11007482	olio su tavola	ND	XVI sec.	Ubicazione ignota.
BB34dbb	-	-	-	-	10000266	olio su tavola	cm 130x100	1550-1600	Genappe (Belgio), Chiesa Saint-Jean l'Evangéliste.
BB35dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 69x54	1650-1750	Dreweatts & Bloomsbury Auctions, Londra, asta del 27/05/2021, lotto 77.
BB36dbh	37	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84x66,5	1500-1550	Sotheby's Sussex, Billingshurst (Gran Bretagna), asta del 26/05/1993, lotto 776.
BB37dbb	-	-	23?	-	156106	olio su tela	cm 99x72	XVIII sec.	Gand, Monastero degli Agostiniani.
BB38dbb	42	-	-	-	109279	olio su tavola	cm 82x47	XVI sec.	Bruges, Memlingmuseum.
BB39dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 80x62	XVI sec.	Leclere, Maison de Ventes, Parigi, asta del 29/03/2019, lotto 2.
BB40dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 33,5x22	XVI sec.	Asta del 19/05/2015. (fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/Virgin-and-Child/D09D4C8D5BEDAF47, consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB41dbb	88	-	-	-	-	olio su tavola	cm 63,5x49,5	XVI sec.	Londra, asta Chiswick del 31/10/2018, lotto 3.
BB42dba	5	-	-	-	-	olio su tavola	cm 93,7x67,4	XVI sec.	Christie's, Amsterdam, asta n. 2798, del 10/09/2008, lotto 13.
BB43dbb	59	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Cordoba (Spagna), Museo de Bellas Artes.
BB44ecb	107	-	-	-	-	ND	ND	XVIII sec.	Bremens Belleville, asta del 19/03/2017.
BB45dbb	27	5383	-	-	-	olio su tavola	cm 106,5x76,5	1500-1510	Belfast, Ulster Museum, cat. BELUM.U1180.
BB46dbb	192	4831	16	-	-	olio su tavola	cm 37,2x31,6	1500-1550	Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. B 1.327/12.
BB47dbe	82	-	42	-	-	olio su tavola	cm 60x49	XVI sec.	Ligny-le-Châtel (Francia), Chiesa di Saint-Pierre.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB48dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 66x49	1500-1550	Asta del 12/04/2003. (fonte: https://www.artnet.com/artists/ambrosius-benson/maria-mit-dem-christuskind-EagWCCiFZcvyhoJKJge5ag2, consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB49dbb	21	5776	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Audes (Francia), coll. F. Sion.
BB50dbj	-	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Setdart, Barcellona, asta del 13/10/2022, lotto 35276242.
BB51dbb	134	5605	44	-	-	olio su tavola	cm 95x62	XVI sec.	Kende Gallery, New York, asta del 17/12/1942, lotto 25.
BB52dbb	123	5183	-	-	-	olio su tavola	cm 96x78	XVI sec.	Moulins (Francia), Musée Anne de Beaujeu.
BB53dba	65	5149	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Coll. Privata, Spagna (1985).
BB54abf	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 42x32	XVI sec.	Firenze, Antichità Alina, 2022.
BB55abe	187	-	-	-	-	olio su tavola	cm 76x56,5	XVI sec.	Vilnius, Tartle Collection.
BB56dba	144	5198	43	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Parigi, coll. Ch. P.
BB57dba	101	-	-	-	-	olio su tavola	cm 37,7x26,4	1500-1550	Sotheby's, Londra asta del 4/12/2019, lotto 1.
BB58dba	184	-	-	-	-	ND	ND	1575-1625	Vienna, Paulanekirche.
BB59dbb	44	-	-	-	-	olio su tavola	cm 97x75	1550-1570	Bruxelles, asta Brussels Art Auction del 28/05/2013, lotto 203.
BB60dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 128x107,5	1550 ca.	Asta del 23/02/2000. (fonte: https://www.artnet.com/artists/flemish-school-bruges-16/vierge-%C3%A0-lenfant-sJjaU7wkfMZlIzKegly20Q2, consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB61dba	140	-	-	-	-	olio su tavola	cm 36x28,5	1500-1550	Artcurial, Parigi, asta del 04/10/2013, lotto 270.
BB62cba	4	-	-	-	-	olio su tavola	cm 32,3x23,7	1500-1550	Christie's, Amsterdam, asta del 14/05/2002, lotto 13.
BB63bba	106	-	-	-	-	olio su tela	cm 91x73	1500-1550	Chenu & Scrive, Lione, asta del 17/10/1990, lotto 10.
BB64dbb	25	-	-	-	-	olio su tavola	cm 91x75	1550 ca.	Duran arte y subastas, Madrid, asta del 27-28/04/2022, lotto 18.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB65---	61	387	-	-	-	olio su tavola	cm 56x50	1500-1520	Ubicazione sconosciuta, già Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, cat. 188, Germania, ante 1940.
BB66cba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 26x20	XVI sec.	Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, ICCD 11/00029478.
BB67aba	159	-	-	-	-	olio su tela	cm 120x101	1580-1600	Saragoza, Museo de Saragoza, cat. NIG. 15857.
BB68abf	166	-	-	-	-	olio su tela	ND	1575-1625	Tarragona, Museo del Real Monasterio de Santa María de Poblet, inv. MPO 00030.
BB69dbb	-	-	-	-	-	olio su tela	ND	1627	Breslavia, Cattedrale
BB70dba	32	-	-	-	-	olio su tavola	cm 80x60 ca.	1575-1625	Besançon, Communaité religieuse de la Roche d'or.
BB71dbb	75	-	-	-	-	olio su tavola	cm 90x72	XVII sec.	Helfaut (Francia), Centre hospitalier de la région de Saint-Omer, chapelle Sainte-Barbe, inv. 62423.
BB72dcb	-	-	-	-	-	Acquaforte	mm 640x450	*ante* 1773	Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, cat. Kr W 5947
BB73dbb	46	-	-	-	-	olio su tavola	cm 76x63	1580-1600	Bruxelles, asta Galerie Moderne del 22/11/2016, lotto 549.
BB74dbb	115	-	-	-	-	olio su tela	cm 80x50 ca.	1674 ca.	Oberndorf bei Salzburg (Austria), Wallfahrtskirche Maria Bühel.
BB75bba	116	-	-	-	-	olio su tavola	cm 60x80 ca.	XVI sec.	Menton (Francia), Musée de Beaux-Arts, Palais Cornolès.
BB76dbg	170	-	-	-	-	olio su tavola	cm 60x50	XVI sec.	Torino, asta San Carlo del 29/04/2014, lotto 1.
BB77dbb	80	-	-	-	-	olio su tela	cm 80x62	XVII sec.	Landshut, Sankt Blasius.
BB78dbb	47	-	-	-	-	olio su tavola	cm 86x65	XVI sec.	Galerie Moderne, Bruxelles, asta del 10/10/2017, lotto 245
BB79db-	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84x68	XVI sec.	Nantes, collezione signora La Roche (1892)
BB80dbb	39	-	-	-	-	olio su tela	cm 100x78	ND	Hotel des Ventes des Chartrons, Bordeaux, asta del 19/11/2008.
BB81dbb	49	-	-	-	-	olio su tavola	cm 39x32	1560-1570	Bruxelles, Galerie Jan de Maere (2003).
BB82dbb	51	-	-	-	-	olio su tavola	cm 64x47,5	1550-1600	Hôtel de Ventes Vanderkindere, Bruxelles, asta del 17/11/2005, lotto 55.
BB83dbf	84	-	-	-	-	olio su tavola	cm 108x69	ND	Lodi, Museo Civico, cat. 5.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BB84dba	117	-	-	-	-	olio su tavola	cm 107x76	1550-1600	Merelbeke (Belgio), collezione privata.
BB85dba	122	-	-	-	-	olio su tavola	ND	1630 ca.	Mol (Belgio), collezione Jozef Reynders.
BB86dbb	128	-	-	-	-	olio su tavola	cm 35x23	ND	Salle de Ventes Rops, Namur (Belgio), asta del 22/05/2016, lotto 1012
BB87dbe	173	-	-	-	-	olio su tavola	ND	ND	Turnhout (Belgio), collezione Guy Van Deun.
BB88aaa	186	-	-	-	-	olio su tavola	cm 53x46	XVII sec.	Villeurbanne (Francia), mercante Grange Antiquité.
BB89dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 88,8x64,6	1550-1600	Asta del 16/05/2013. (fonte: http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/quentin-metsys-massys-the-younger/la-virgen-con-el-ni%C3%B1o-6Vp9h--WFlFuGmTbZFfVjA2, consultata il 23/06/23, h. 18.00)
BB90dbb	-	-	-	-	-	olio su tela	cm 84x60	1650-1700	Sala Retiro, Madrid, asta del 17/12/2020, lotto 148.
BBa. Sfondo con cortina, orientata a sinistra, rettangolari o centinate									
BBa1cda	50	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Rob Michiels Auctions, Bruges, asta del 08/12/2018, lotto 759.
BBa2dba	165	-	48	-	-	olio su tavola	cm 100x75	XVI sec.	Villeneuve-sur-Yonne (Francia), chiesa di Notre Dame de l'Assumption.
BBa3dae	91	-	-	-	-	olio su tavola	cm 88,2x74,2	1500-1550	Bonhams, Londra, asta del 24/10/2018, lotto 25.
BBa4dbe	14	-	-	-	-	olio su tavola	cm 105x74	1500-1550	Campo Vlaamse Kaai, Anversa, asta del 16/02/1993, lotto 131.
BBa5bbg	28	-	-	-	-	olio su tavola	cm 100x68	1575-1600	Bruxelles, collezione privata.
BBa6aba	26	-	-	-	-	olio su tela	ND	XVII sec.	Barcellona, collezione Maria Esclasans.
BBa7cbe	54	-	-	-	-	olio su tela	ND	XVII sec.	Cambrai, Musée Provincial d'Art Religieux.
BBa8dbb	155	-	-	-	-	olio su tavola	ND	XVII sec.	Sammarei (Germania), Wallfahrtskirche.
BBa9dba	179	-	-	-	-	olio su tavola	cm 47x33	XVII sec.	Dorotheum, Vienna, asta del 10/06/1998, lotto 58.
BBa10acg	-	-	-	-	-	olio su tela	cm 97x78	XIX sec.	Goya Subastas, Madrid, asta del 05/03/2019, lotto 81.
BBa11dag	162	-	-	-	-	olio su tavola	cm 80x63	ND	Stoccolma, asta Beijer's del 5/11/1991, lotto 25.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BBb. Sfondo con cortina o monocromo, orientata a sinistra, con angeli									
BBb1aba	135	5597	66	63264	-	olio su tavola	cm 95,3x71,1	1500-1550	Sotheby's, New York, asta del 18/10/2000, lotto 47.
BBb2aea	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 24x19	1580-1600	Aletheia Subastas, Barcellona, asta del 17/06/2021, lotto 364
BBb3aea	189	-	-	-	-	olio su tavola	cm 18x14	1580-1600	Vitoria-Gasteiz (Spagna), Collezione privata
BBc. Sfondo monocromo e ghirlanda di fiori e frutta, orientata a sinistra									
BBc1dba	72	-	-	-	119425	olio su tavola	cm 69x49	XVII sec.	Hasselt (Belgio), Klooster van de Grauwzusters.
BBd. Sfondo monocromo, orientata a destra									
BBd1dbe	-	-	-	-	-	olio su carta incollato su tela	cm 59x48	1670-1700	Collezione privata.
BBd2ab-	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 50x34	1500-1550?	Vitry-sur-Seine (Francia), Collezione signora de Vaux (1892)
BBe. Sfondo monocromo, orientata a sinistra, con vaso di fiori o cesto frutta, con o senza cortina, rettangolari o centinate									
BBe1dbg	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84x64	1620 ca.	Daguerre, Parigi, asta del 04/11/2011, lotto 11.
BBe2dba	157	-	-	-	-	olio su tavola	cm 105x74,5	1560-1565	Saragozza, Museo Goya, Colección Ibercaja, cat. 551.
BBe3cba	148	5090	33	-	-	olio su tavola	cm 107x76,5	1580-1600	Hargesheimer, Düsseldorf, asta del 24/09/2016, lotto 1501.
BBe4cbg	94	-	-	-	-	olio su tavola	cm 96,5x72,4	1550-1570	Phillips, Londra, asta del 06/04/1995, lotto 242.
BBe5dbg	109	-	-	-	-	olio su tavola	cm 68x48	1550-1600	Ansorena, Madrid, asta del 20/07/2016, lotto 146 (asta del 05/11/2013).
BBg. Sfondo monocromo, orientata a sinistra, con parte alta centinata									
BBg1cba	129	-	32	54209	-	olio su tavola	cm 60x46	1530-1560	New York, The Aurora Trust.
BBg2cda	18	4997	53	54230	50006487	olio su tavola	cm 33x26	1530-1560	Anversa-New York, mercante Samuel Hartveld.
BBg3cda	56	5374	54	54210	-	olio su tavola	cm 61x47	1530-1560	Leslie Hindman, Chicago, asta del 25/09/2005, lotto 153
BBg4bba	52	5745	47, 55	54225	-	olio su tavola	cm 107,5x68,5	1510-1530	Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, inv. n. 5031.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
BBg5cda	130	5637, 4946	22	54231	20055800	olio su tavola	cm 33x25,7	1530-1560	Bruxelles, Collezione Adrien de Maleingreau d'Hembise.
BBg6dbb	120	5724	68	54232	-	olio su tavola	cm 19x14,5	1530-1560	Milano, Piva&C (2016).
BBg7bba	158	5148	38	45650	40001683	olio su tavola	cm 99x67	1510-1530	Saragozza, Museo Provincial de Bellas Artes, cat. NIG.10322.
BBg8bbj	119	-	-	-	-	olio su tavola	ND	1530-1560	Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos.
BBg9dba	48	-	-	-	-	olio su tavola	cm 94x55	1500-1525	Galerie Moderne, Bruxelles, asta del 24/04/2018, lotto 247.
BBg10bba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 100x64	1570 ca	La Suite Subastas, Barcellona, asta del 30/03/2023, lotto 19.
C. Madonna con Bambino a mezza figura, con sfondo paesaggistico o di un interno									
CA. Sfondo con paesaggio generico, orientata a sinistra									
CA1dbb	86	5346	51	54313	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Londra, Mercante d'Arte Appleby Bros.
CA2dda	125	-	-	-	-	olio su tavola	cm 99x71	XVI sec.	Hampel, Monaco, asta del 24/06/2021, lotto 267.
CA3cba	87	-	-	-	-	olio su tavola	cm 108x77	XVI sec.	Londra, Antiquario Robert Kime, 2020.
CA4cba	132	-	-	-	-	olio su tavola	cm 24,7x19	1549-1575	Christie's New York, asta del 24/01/1999, lotto 78.
CA5dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 122x93	1565-1570	Hargesheimer & Günther Kunstauktionen Düsseldorf GmbH, Düsseldorf, asta del 10/09/2022, lotto 2316
CA6dba	38	-	-	-	-	olio su tavola	cm 122,5x90,5	1600 ca.	Sotheby's Sussex, Billingshurts, asta del 26/05/1993, lotto 785.
CA7dba	98	-	-	-	-	olio su tavola	cm 77,2x59,8	1500-1550	Sotheby's Londra, asta del 02/11/2000, lotto 34.
CA8dba	8	-	-	-	-	olio su tela	cm 121,4x94,2	1550-1630	Christie's Amsterdam, asta del 7/05/2023, lotto 15.
CA9dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 100x70	1550-1600	Goya Subastas, Madrid, asta 9-10 aprile 2018, lotto 48.
CA10aca	83	-	-	-	-	olio su tavola	ND	ND	Lille, Musée Diocésain.
CAa. Sfondo con un roseto, orientata a sinistra									
CAa1dbb	97	4723	10	54312	-	olio su tavola	cm 94x72,2	XVI sec.	Sotheby's Londra, asta del 30/10/1991, lotto 81.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
CAa2dba	9	5456	59	54314	-	olio su tavola	cm 122x94	1550-1600	Kunsthaus Lempertz KG, Colonia, asta del 21/05/2022, lotto 2015.
CAa3dba	183	5687	65	54311	-	olio su tavola	cm 95x73	XVI sec.	Dorotheum Vienna, asta del 25/04/2017, lotto 27.
CAa4dbb	11	5463	60	54315	-	olio su tavola	ND	XVI sec.	Amsterdam, Mercante d'arte Hirschel.
CAa5dca	60	-	-	-	120034	olio su tavola	cm 104x74,5	XVI sec.	Courtrai, Stadsmuseum Kortrijk, cat. MSK/0524.
CAa6dbb	133	-	-	-	-	olio su tavola	cm 99x74,3	1550-1600	Christie's, New York, asta del 04-05/04/2007, lotto 24.
CAa7dbb	182	-	-	-	-	olio su tela	cm 98x80	XVI sec.	Dorotheum, Vienna, asta del 20/11/2015, lotto 28.
CAa8dba	105	-	-	-	-	olio su tavola	cm 106x71	1500-1550	Lussemburgo, Jocelyne Crouzet Fine Art (2021).
CAa9dbb	43	-	-	-	109493	olio su tavola	cm 63x48	XVI sec.	Bruges, Memlingmuseum.
CAa10dbb	71	5000	24	-	89299	olio su tavola	cm 19x14,5	1600	Grimbergen, Abbazia dei Premonstratensi.
CAa11dba	41	-	19	-	105110	olio su tavola	cm 75,5x54,3	1580-1600	Bruges, Groeningemuseum, cat. 0000.GRO1471.I.
CAa12dbk	103	5010	27	-	114363	olio su tavola	cm 120x91	1590-1637	Loviano, M-Museum, cat. S/46/0, già presso la chiesa San Giovanni Battista
CAa13dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 103x72	XVI sec.	Viarmes (Francia), Castello o Mairie.
CAa14dba	131	-	-	-	-	olio su tavola	cm 84,5x62,9	1500-1550	Christie's, New York, asta del 02/10/1996, lotto 141.
CAa15dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 79x94	XVI sec.	Parigi, Galerie Nicolas Lenté (2023), rif. 101222.
CAa16dbb	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 120x93	XVI sec.	Goldfield Auction, Lussemburgo, asta del 29/01/2023, lotto 71.
CAa17dba	15	-	-	-	-	olio su tavola	cm 83x64	XVI sec.	Campo Vlaamse Kaai, Anversa, asta n. 98, data sconosciuta, lotto 217
CAa18dba	-	-	-	-	-	olio su tavola	cm 56,5x41	1575-1600	New York, New York Historical Society Museum and Library, cat. 1858.18
CAb. Sfondo con un roseto, orientata a sinistra, con iscrizione									
CAb1dbem	143	5219	45	54310	50006505	olio su tavola	cm 107x76	XVI sec.	Parigi, Collezione M. Verdum.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
CAb2dbbn	92	-	-	-	-	olio su tavola	cm 99x70,5	1500-1550	Christie's, Londra, asta del 23/03/2017, lotto 46.
CAb3dbbn	23	5560	64	-	-	olio su tavola	cm 104,2x73,5	XVII sec.	Baltimora (USA), The Walters Art Museum, inv. 37.293.
CAb4dbem	137	-	-	-	-	ND	cm 106,8x76	1570-1600	Odessa, Museum of Western and Eastern Art, inv. ЗЖ-54.
CAb5dbem	77	-	-	-	10154962	olio su tavola	cm 108x70	1570-1600	Jambes (Belgio), Collezione Jakovliv-Warsage.
CAb6dbbn	30	-	-	-	-	olio su tavola	cm 105,4x73	1550-1600	Berlino, Staatliche Museum zu Berlin, cat. 1440
CB. Sfondo con paesaggio generico, orientata a destra									
CB1aea	22	5512	63	54316	-	miniatura su pergamena	mm 220x160	1510-1520	Basilea, Galerie M. Schulthess (1951-52).
CB2aba	111	3346	36	-	-	olio su tavola	cm 23x17,2	1500-1550	Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 3346.
CB3ada	176	-	-	-	-	miniatura su pergamena	mm 280x195	1510-1520	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, inv. cod. Lat. I, 99 (=2138), fol. 830v.
CC. Sfondo con un ambiente domestico, orientata a sinistra, con o senza iscrizione									
CC1cag	191	-	-	-	-	olio su tavola	cm 38,7x31,8	1550-1570	Weschler's, Washington, asta del 28/04/2004, lotto 590.
CC2dbf	114	5018	29	-	131917	olio su tavola	cm 103,5x72	1550-1600	Mechelen, Seminario Maggiore.
CC3bba	141	-	-	-	-	olio su tavola	cm 104x75	XVI sec.	Beaussant Lefèvre & ass., Parigi, asta del 7/06/2013, lotto 51.
CC4aba	151	-	-	-	-	olio su tela	ND	XVII sec.	Pontevedra, Museo Provincial.
CC5---m	74	-	-	-	-	olio su tavola	cm 56,5x44	XVI sec.	Heilbronn, asta Dr. Fischer, 14/05/2011, lotto 548.
CC6aba	24	5114	34	-	-	ND	ND	ND	Barcellona, coll. Cajetans Vilella.
D. Trittici o polittici, con o senza iscrizione									
D1dbb	161	5025	30	-	85423	olio su tavola	cm 50x51x17	XVI sec.	Sint-Kruis (Belgio), Sint-Thomas van Kantelbergkerk.
D2dbao	169	5031	31	-	10058881	olio su tavola	cm 125x100	1520-1530	Tournai, Chiesa di Santa Margherita.
D3dba	188	-	-	-	-	olio su tavola	cm 112x154	1530-1560	Vitoria-Gasteiz (Spagna), Fundación Sancho el Sabio, cat. IM-G1929.

Catalogo	AD	KIF	DDV	RKD	KI	Tecnica	Dimensioni	Datazione	Ultima ubicazione documentata
D4afa	57	4762	12	-	-	olio su tavola	cm 81x65	1510-1520	Asta Lempertz, Colonia, 27/06/1974, lotto 31.
D5aaa	193	5004	26	-	124349	olio su tavola	cm 61,1x44,2	1500-1525	Ypres, Museum Belle Godshuis, inv. 1954.01249.
NC. Dipinti non classificabili (immagini non più disponibili o non rintracciate)									
NC1	-	-	52	-	-	ND	cm 90x70	ND	Londra, Spanish Art Gallery, 1911.
NC2	-	-	-	-	-	ND	ND	ND	Barcellona, coll. Mateu
NC3	-	-	-	-	-	ND	ND	ND	New York, Rosenberg and Stiebel Gallery.

Contributo sottoposto a processo peer review a double-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 73-86
ISSN 2974-668X

Il *Plemmyrion* nell'assedio ateniese di Siracusa e il cosiddetto poliandro

Paolo Scalora

A partire dal XVI secolo l'indagine storica sulla Sicilia ha dedicato ampio spazio al celebre assedio ateniese di Siracusa (415-413 a.C.) cercando, tra l'altro, di individuare sulla scorta delle fonti antiche i luoghi che fecero da scenario alle battaglie e alle operazioni strategiche. Localizzare ogni evento nel territorio siracusano diventò essenziale per la comprensione delle dinamiche del conflitto, ma il risultato fu la messa a punto di una topografia bellica non priva di equivoci, soprattutto dovuti a traduzioni imprecise di alcuni passi delle fonti antiche e sentenze arbitrarie. E in questo clima prescientifico il Plemmirio, penisola che allungandosi in mare secondo una direttrice nord/nordovest – sud/sudest restringe a sud l'ingresso del Porto Grande, si affermava velocemente come la sede del "castello" ateniese (o siracusano), riconosciuto nei maestosi resti di un monumento circolare che secondo Paolo Orsi, invece, dovevano riferirsi ad un poliandro per i Siracusani caduti negli scontri contro gli Ateniesi. Questo contributo desidera ripercorrere il ruolo del promontorio durante l'assedio, aspetto già egregiamente analizzato negli ultimi decenni[1], e (soprattutto) riaccendere i riflettori sul monumento indagato da Orsi (in seguito troppe volte ignorato o citato marginalmente nella letteratura archeologica e in qualche guida locale) anche sulla scorta di una bibliografia aggiornata e di qualche personale considerazione[2].

Le operazioni militari

Le dispute territoriali sorte tra Selinunte e Segesta, durante la guerra del Peloponneso, offrirono l'occasione agli Ateniesi per intervenire nell'Isola con una grande spedizione con l'obiettivo di conquistarla, allorché accolsero volentieri la richiesta di aiuto dei Segestani che invocavano un intervento militare in loro difesa. Considerata la posta in gioco, in Atene fu inevitabile lo scontro politico tra fazioni, principalmente una contraria alla spedizione rappresentata da Nicia e l'altra favorevole con a capo Alcibiade[3]. Prevalendo le ragioni di quest'ultima, la flotta ateniese partì per la Sicilia (estate 415 a.C.)[4]. A Siracusa la notizia della spedizione deter-

CC BY ND

minò un dibattito politico tra partito aristocratico-conservatore e quello democratico, attraverso i loro rappresentanti più influenti: Ermocrate ed Atenagora. Il primo, già distintosi al convegno di Gela, intervenne in assemblea puntualizzando quanto fosse importante provvedere ai preparativi in vista dell'arrivo del nemico, proponendo una serie di alleanze per meglio difendersi dall'attacco[5]. La linea sostanzialmente difensiva non convinse molti e tra gli scettici Atenagora sostenne che gli Ateniesi, piuttosto impegnati nella guerra contro Sparta, non avrebbero avuto l'ambizione di dirigere le loro mire espansionistiche in Sicilia[6]. I fatti non gli diedero ragione e gli Ateniesi si attestarono, nell'autunno del 415 a.C., nel Porto Grande di Siracusa in prossimità del tempio di Zeus *Olimpio*[7].

Dopo una prima vittoria nel Porto Grande e superata la tregua invernale, nel 414 a.C. gli Ateniesi erano posizionati sulla vasta distesa dell'*Epipole* con il presidio di *Sykē* e, più a Nord, di *Labdalon*. I Siracusani, per quanto massicciamente circuiti, erano riusciti a posizionarsi nei pressi del tempio di Zeus conferendo frammentarietà all'apparente consolidata armata nemica. A seguito di una serie di battaglie scandita dalla costruzione di muri, da una parte e dall'altra, il comandante dell'esercito ateniese Nicia ebbe l'intelligente idea di occupare tutto il territorio fino a Sud fortificando il *Plemmyrion*[8]. In questo modo ottenne il controllo totale del Porto e di tutta la costa siracusana circuendo la città. Inoltre, il controllo del promontorio permetteva il rifornimento di vettovaglie fino all'accampamento e alla relativa flotta allestiti qualche chilometro ad Ovest nel sito denominato *Daskōn*, ovvero l'ampia insenatura compresa tra le attuali punta Calderini e punta del Pero. Il generale spartano Gilippo, sopraggiunto a Siracusa a seguito della richiesta di rinforzi concreti e raccolti uomini per la Sicilia, nella primavera del 413 a.C. avviò le operazioni di attacco da Nord prendendo il forte del *Labdalon* e interrompendo definitivamente la cinta muraria. Persa l'alta e ampia area di *Epipole*, Nicia spostò i suoi piani prevalentemente sul mare, preoccupato della situazione che adesso volgeva a suo sfavore come trapelerà dalla frase di sconforto "non siamo più assedianti ma almeno in terra assediati"[9], avviando un'intelligente operazione: "E a Nicia sembrò opportuno fortificare [τειχίσαι] il cosiddetto Plemmirio [Πλημμύριον], che è un promontorio davanti alla città: esso, sporgente com'è, restringe l'imboccatura del porto grande e, se fortificato, avrebbe potuto rendere più semplice il trasporto del necessario. Le sue navi, infatti, si sarebbero ormeggiate a breve distanza, davanti all'ingresso del porto siracusano e, se i Siracusani si fossero mossi con la loro flotta, non avrebbero dovuto fare, come allora, le sortite proprio dal fondo del porto. Ormai Nicia poneva maggiore attenzione alla guerra sul mare, dopo che aveva visto che per l'arrivo di Gilippo più disperata si era fatta la situazione di terra. Trasportatovi dunque un corpo di truppe con la flotta, costruì tre forti [τρία φρούρια] sul Plemmirio: lì fu deposta la maggior parte dei bagagli, e furono ormeggiate le grandi imbarcazioni e le navi da guerra. Sicché allora per la prima volta si presentarono le difficoltà agli equipaggi, costretti a usare poca acqua e non presa da vicino; e quando i marinai dovevano uscire per far legna, erano uccisi dai cavalieri siracusani che controllavano la terra"[10].

La riconquista siracusana del promontorio non si fece attendere molto. Gilippo procedette con l'attacco ai forti del *Plemmyrion* con un'azione congiunta per terra e per mare: scendendo dai rilievi rocciosi di *Epipole*, i Siracusani fecero un lunghissimo giro scansando le paludi e lo *stratopedon* del *Daskōn* fino a raggiungere il *Plemmyrion*[11]. Qui conquistarono i tre forti, ma furono immeritatamente sconfitti nella piccola battaglia navale presso la bocca del Porto; gli Ateniesi, perduto l'importantissimo caposaldo, si ritirarono via mare nel *Daskōn*.

Così Tucidide: "Intanto Gilippo, mentre gli Ateniesi del Plemmirio erano scesi [ἐπικαταβάντων] al mare e avevano la mente rivolta alla battaglia navale, sul far dell'alba piomba improvvisamente sui forti e dapprima conquista il più grande, poi anche gli altri due: quando videro che il più grande era stato preso facilmente, le sentinelle non avevano più resistito"[12].

Ripreso il *Plemmyrion*, i Siracusani eressero i loro primi tre trofei[13]. "E uno dei due forti (conquistati in un secondo momento) fu abbattuto; gli altri due furono attrezzati e ricevettero un presidio. Nella conquista dei forti furono uccisi e fatti prigionieri molti uomini e di molte merci fu fatto bottino: siccome gli Ateniesi si servivano di quei forti come depositi, vi erano molte merci di proprietà dei mercanti e molto grano; vi erano anche molte cose che appartenevano ai trierarchi, poiché vi erano state lasciate le vele e le attrezzature di quaranta triremi insieme a tre triremi che erano state tratte in secco".

Per gli Ateniesi la perdita del promontorio fu un durissimo colpo perché si ritrovarono del tutto circondati e rinserrati dentro il Porto senza via di uscita sul mare, circostanza critica che li costrinse, dopo le altre battaglie navali, alla ritirata terrestre verso Sud dove furono definitivamente sconfitti presso il fiume Asinaro. Lo storico greco non ci dice precisamente dove furono costruiti i tre forti e quanto distassero l'uno dall'altro. Alla prima, sembrerebbe poterli collocare sulla costa perché messi in relazione alla flotta ormeggiata e, in effetti, nei pressi del litorale settentrionale vengono solitamente ubicati dagli studiosi; ad esempio, un primo presidio nei pressi della baia di *Carrozza*, un secondo tra punta Castelluccio e punta della Mola, un terzo, più grande, poco più a Sud[14]. Oppure, un forte presso la collina, un altro a punta del Pero e un terzo presso punta Castelluccio[15]. Chiaramente, la disposizione dei tre forti risulterà sempre un po' soggettiva in assenza di ulteriori dettagli e riscontri sul piano archeologico: sarebbe interessante individuare le latomie che fornirono la pietra necessaria ad edificare i tre forti.

A parere dello scrivente, si deve prestare attenzione ad un lemma del testo greco tucidideo che potrebbe suggerire una dislocazione dei presidi (in parte) differente, ovvero il verbo ἐπικαταβάντων[16] (gli Ateniesi erano scesi) che dovrebbe voler descrivere l'azione dello scendere da un luogo molto elevato verso il basso. Tale lettura appare appropriata alla morfologia del territorio caratterizzato da litorale variamente alto sino a raggiungere 14-15

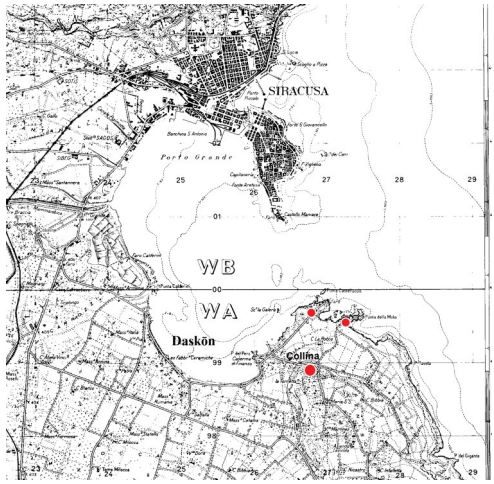


Figura 1. Plemmirio settentrionale con i forti ateniesi (elaborazione da carta IGM 274 II SO, scala 1:25000)

m circa slm e dalla zona collinare retrostante con un'altezza di 41-42 m slm (collina del *Mondio*), ad una distanza che oscilla tra 600 e 900 m circa dall'attuale linea di costa. Dalla collina si gode di un panorama mozzafiato sul Porto Grande con la sua imboccatura (larga oltre 1.000 m) e sulla piana sottostante di Massolivieri[17]. In particolare, l'area attorno alla bocca del Porto è ben visibile dal settore più orientale della collina dove ricade "villa Messina". Tutto ciò, qualora cogliesse nel segno, induce a considerare la collina del *Mondio* all'interno dei presidi ateniesi anche perché difficilmente un simile luogo strategico, naturalmente dominante, può essere stato ignorato dagli assedianti. Ne consegue la seguente disposizione dei forti: a) un primo, più grande, sulla collina; b) un secondo sul pianoro tra punta Castelluccio e baia di Carrozza; c) un terzo, più a Sud, presso punta della Mola [fig. 1]. Una tale collocazione dei presidi spiegherebbe meglio, forse, l'ordine di conquista siracusana: prima il più grande (sulla collina) e poi gli altri più giù sulla costiera che si ritrovarono, improvvisamente, con le spalle scoperte. Insomma, una ricostruzione non molto diversa da quelle proposte, in modo più spedito, da Cavallari e Holm[18], poi da Freeman a fine Ottocento e altri studiosi. Di quest'ultimo sor-

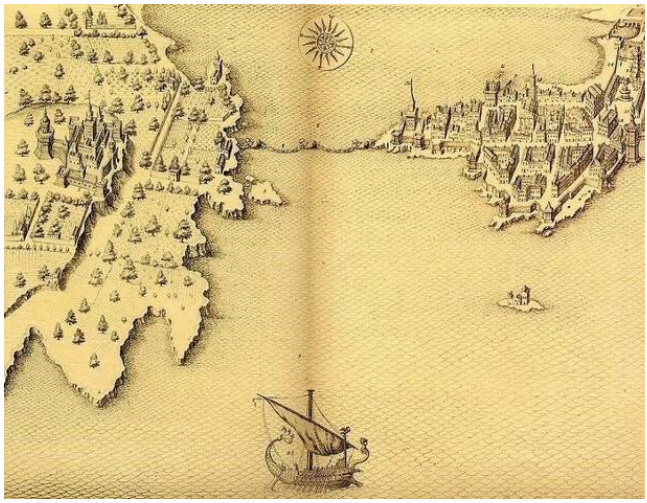


Figura 2. Castello degli Ateniesi (da MIRABELLA 1613, particolare tav. I)

prende come abbia illustrato, chiaramente, i vantaggi offerti dal *Plemmyrion* agli Ateniesi, che avrebbero potuto tenere sotto controllo l'ingresso del Porto e il lato orientale di Ortigia e della terraferma più a Nord, cercando di "immaginare" la posizione dei forti di Nicia: 1) il più grande sull'altura; 2) un altro nel sito del Faro; 3) un terzo da qualche parte nella costa intermedia[19].

Di diverso parere furono gli eruditi dei secoli precedenti, che intesero spesso le fortificazioni come un castello, attribuito ora agli Ateniesi ora ai Siracusani. Dal punto di vista filologico, infatti, il termine problematico era proprio φρούριον poiché gli autori antichi ne fecero un utilizzo abbastanza diversificato nell'ambito militare, ragione per cui non era (e non è) sempre semplice darne una traduzione letterale in un determinato contesto, fermo restando che il significato più comune nei testi antichi è quello di cittadella fortificata solitamente posta alla fine del territorio di una città[20]. Tucidide utilizzava tale termine in modo particolare per indicare difese temporanee volte a proteggere i soldati[21] (e il loro occorrente). E quelli eretti nel *Plemmyrion* rispondevano sicuramente ad una simile funzione unitamente al controllo del sito. Il "castello" del Plemmirio, dunque, è l'esito di traduzioni non impeccabili (caso non certo isolato relativamente all'assedio), per di più condizionate dalla testimonianza di Stefano bizantino che nel suo lessico, giuntoci tramite un'epitome, nella voce dedicata al Plemmirio faceva già menzione di un sito fortificato: "φρούριον Συρακο-υσῶν. ὁ οἰκήτωρ Πλημμυριάτης καὶ Πλημμυράτης"[22]. Sito che, chiaramente, non è mai esistito né come cittadella fortificata né come castello che dir si voglia. A conferma delle convinzioni dei dotti, tuttavia, erano i resti del monumento circolare sulla sommità del promontorio.

Il siracusano V. Mirabella (1570-1624) nella sua opera sulle "antiche Siracuse" scriveva che "Di questo Castello appariscono alcune vestigia in quel luogo, che da' paesani vicini vien chiamato il Mondio, così detto, cred'io, dal tumulo, che le medesime rovine fan apparire eminente"[23], castello attribuito agli Ateniesi e inserito nella tavola I dell'apparato cartografico [fig. 2]. Oltre all'importanza della segnalazione, che sembra non avere precedenti, si apprende che il sito era appellato dagli abitanti del posto col curioso nome di "Mondio" proprio ad indicare, a detta dell'autore, l'ammasso di rovine. Il geografo di Danzica F. Cluverio (1580-1623) nella descrizione della Sicilia, parlando del celebre assedio, asseriva che "Locus castelli, haud procul ab extimo promontorii excursu, paullo elevatior, vestigia adhuc quaedam veteris structurae sustinet"[24]. Più interessante la descrizione del rudere fornita da G. Bonanni (XVI-XVII sec.) che, come Mirabella, redasse un'ampia dissertazione sull'antica Siracusa: "Nel luogo, che chiamano il Mondio, si scorgono hoggidì i fondamenti del Castello buttati con pietre di estrema grandezza, la cui fabrica girava in tondo"[25]. Tuttavia, l'autore non attribuiva i resti agli Ateniesi, ma ai Siracusani dopo aver mosso critiche al Mirabella. Bonanni osservava, giustamente, che Tucidide e Plutarco non fanno alcun riferimento ad un castello,

bensì a tre fortificazioni ossia "tre mura". Proseguendo, concludeva che i Siracusani, una volta riconquistato il promontorio e ormai consapevoli dell'importanza di esso dal punto di vista strategico, vi eressero un castello con attorno un abitato, il che tuttavia non trova riscontro nelle fonti. Dunque, se da una parte Bonanni seppe correttamente intendere la natura dell'intervento fortificatorio di Nicia, dall'altra finì per cadere in errore pensando ad un successivo castello siracusano.

Agli inizi del XVIII sec. il gesuita G. A. Massa (1653-1708), originario del Ducato di Modena ma siciliano di adozione, nella sua opera di erudizione sulla Sicilia, autentico dizionario geografico, scrisse, sotto la voce "Plemmirio", "Castello presso Siracusa, edificato sul Promontorio, detto hoggi Massa Oliveri, e si giudica in quel luogo che chiamano il Mondio; dove si scorgono fondamenti di fabbrica rotonda, e pietre di grandezza estrema"[26].

Il benedettino catanese V. M. Amico (1697 -1762) nel suo corposo lavoro enciclopedico alla voce "Plemmyrium" rammentava la costruzione del "castello"[27]. L'antiquario siracusano G. M. Capodieci (1749-1828) nella sua opera principale dedicava un breve paragrafo al "castello" chiamato "Mondio" edificato dai Siracusani una volta riconquistato il *Plemmyrion*[28]. Il duca di Serradifalco D. Lo Faso Pietrasanta (1783-1863) preferiva all'abusato termine "castello" quello di "fortezze", che ubicava tutte sulla sommità del promontorio[29]. Lo storico e parroco siracusano S. Privitera (1822-1887), nel ricordare la costruzione del castello per mano ateniese sul sito "Mondio", precisava: "Non si vedono vestigi dell'antico; ma d'intorno, e più dalla parte di mezzodì, il luogo è sparso di rottami e di pietre in quantità grande, e mostrano che un tempo eranvi fabbricati di gran mole"[30]. L'autore, evidentemente, indicava la porzione meridionale del basamento così come anni dopo sarà vista da Orsi.

La sommità del *Plemmyrion* è stata per secoli, perciò, il luogo maggiormente candidato all'ubicazione delle fortificazioni intese come un castello[31], per poi essere rimpiazzato da tre distinti forti nel corso del XIX sec. in virtù di una traduzione più corretta delle fonti.

Altra questione da affrontare, non certo paragonabile per rilevanza a quella delle fortificazioni, riguarda il trofeo ateniese. Gli uomini di Nicia infatti, all'innalzamento dei tre trofei siracusani, risposero con un proprio trofeo, per la vittoria riportata nella piccola battaglia navale che nel frattempo si era consumata presso l'ingresso del Porto, allestito su un isolotto di fronte al *Plemmyrion*[32]. Poiché dirimpetto al promontorio vi sono due scogli (senza contare piccolissimi altri irrilevanti), nei secoli passati gli eruditi si domandarono quale avesse accolto il trofeo senza mai pervenire ad una soluzione unanime; anzi, ne scaturì una sorta di diatriba che influì sulla toponimia come è ravvisabile anche in varie cartografie. In breve, alcuni sostenevano che fosse lo scoglio del Castelluccio, di fronte all'omonima punta ove è il faro, altri lo scoglio di Carrozza, davanti all'omonima baia, noto anche come *La Galera* o, ancora prima, *S. Marziano*. Tutti i dotti, però, diedero per scontato che in età greca esistessero entrambi gli isolotti. Secondo indagini paleogeografiche condotte sulla costa siracusana, in età greca il livello del mare era più basso di almeno due metri per cui la linea di costa era più avanzata di quella attuale[33]; ne consegue che mentre lo scoglio del Castelluccio doveva essere un tutt'uno col promontorio, quello de *La Galera* doveva apparire a ridosso della costa e comunque, (quasi certamente) non a questa unito per cui su di esso sarebbe stato elevato il trofeo ateniese[34]. In ogni caso, erroneamente alcuni eruditi appellarono l'isolotto del trofeo "Plemmiria" su autorità di Tucidide[35], che mai indicò lo scoglio con nome proprio.

Il poliandro

Paolo Orsi nell'ultima decade del XIX sec. concentrò le sue ricerche, tra le tante località, sul territorio del Plemmirio, finalizzate alla esplorazione di tombe a grotticella artificiale preistoriche[36]. Nel corso delle ricognizioni si imbatteva, sulla sommità della collina, nei po-

Figura 3. Ubicazione del monumento (elaborazione da Google Earth)

derosi ruderi dell'antico monumento di cui si è detto, sito che purtroppo era stato sfruttato come cava di pietra dagli abitanti del posto [fig. 3][37]. Agli occhi del Roveretano apparivano grandi massi di calcarenite, squadrati, posizionati a circolo delimitando una pianta di 24,35 m di diametro con uno spessore del muro di circa 3.65 m, articolati in due anelli di fabbrica [fig. 4]. L'anello esterno, che si conservava (come tuttora) solo per metà, era adagiato sul banco di roccia piano, affiorante dal suolo, intaccato per circa 40 cm di profondità ed era costituito, ormai solo in una parte, da due assise formate rispettivamente da due filari concentrici di conci (modulo medio di 1.38x0.82x0.50 m) posizionati a raggio, delimitati verso l'esterno da un terzo filare più piccolo. L'anello interno, invece, era realizzato con blocchi (1.88x0.94x0.50 m; 1.85x1.04x0.50 m) di qualità migliore, così come il tipo di taglio e la giuntura, disposti attorno ad una grande e profonda fossa (0.65x2.45x0.77 m) incassata nel banco roccioso del suolo e provvista di risega, che prima dell'intervento dell'archeologo era munita ancora di lastroni di copertura. Inoltre, originariamente attorno alla fossa erano altri massi sovrapposti così da avere una spiccata prominenza sul suolo[38]. All'interno erano ancora, tuttavia, ceneri e ossa umane combuste, notate anche all'esterno evidentemente asportate dalla fossa. Si raccoglievano anche dei chiodi bronzei con gambo piegato e pezzi di intonaco di creta impastata con tritumi di paglia, forse il rivestimento delle pareti interne. Infine, nel corso dello scavo del monumento si rinvenivano assi logori romani e pochi frammenti fittili di III-I sec. a. C.

Orsi si interrogava anzitutto sulla connessione tra la struttura lapidea e la fossa in posizione nettamente decentrata rispetto al complesso, partendo dal presupposto che difficilmente si poteva negare tale intima relazione riducendola a coincidenza casuale e che se la fossa non fosse esistita facilmente si sarebbe riconosciuta la natura militare del monumento, ovvero un πύργος circolare a controllo del settore settentrionale del Plemmirio proteso sul Porto e sul suo ingresso. Escludendo la funzione di torre e quella di faro, per ragioni pratiche e topografiche, lo studioso riconosceva i sontuosi resti di un tumulo (τύμβος) funerario celebrativo per i caduti siracusani (πολυάνδριον) della campagna militare contro gli Ateniesi, istituendo dei confronti con il σωρός di Maratona e con un tumulo di Coribo, ai confini dell'Elide e dell'Arcadia: il primo, con 50 m di diametro, presentava all'interno una enorme fossa (6x26 m) ricca di resti umani combusti e frammenti fittili; il secondo, con diametro di una decina di metri e delimitato da un muro, conteneva ossa cremate, carboni, cocci, armi e, inoltre, presentava una fossa colma di ossa calcinate, ceneri, carboni e cocci. Dunque, il poliandro del Plemmirio doveva essere un grande tumulo di terra a mo' di collinetta (χωμα), sorretto da robusta crepidine (χρηπίς), con all'interno le ceneri dei cremati, molto probabilmente anche al di fuori della fossa, e gli oggetti di corredo, tutto inesorabilmente andato perduto nel corso dei secoli.Senza il tempestivo intervento dello studioso gli avanzi lapidei sarebbero stati tacitamente sottratti alla scienza archeologica ed è facile dedurne che il monumento sia stato, disgraziatamente, demolito in più momenti. E non si può affermare

che tale scellerata devastazione sia stata protratta con totale inconsapevolezza, considerando che i resti erano già noti ai dotti a partire dal XVII sec. (ad eccezione della fossa). Orsi avviava il suo contributo proprio col ricordo, sommariamente, delle testimonianze più significative della tradizione erudita, richiamate in modo più puntuale precedentemente, facendo notare che nulla ne sapevano i primi "osservatori" siciliani delle antichità siracusane quali C. M. Arezzo (XV-XVI sec.) e T. Fazello (1498-1570), e molto stranamente studiosi autorevoli del suo tempo come l'archeologo F. S. Cavallari (1809-1896) e lo storico A. Holm (1830-1900).

Oggi il sito, di proprietà del demanio della Regione Siciliana ma fisicamente ricadente presso un privato, presenta il medesimo stato di conservazione registrato dal Roveretano ad eccezione di alcuni piccoli dettagli notati nel corso di un personale sommario sopralluogo e per mezzo di alcune fotografie scattate con drone (DJI Mavic 2 Enterprise Advanced)[39]. Il monumento, in effetti, si conserva per metà con due assise di conci nel settore est-sudest e una sola assisa nel settore ovest-sudovest, entrambi coperti da un esiguo velo di humus [fig. 5]. Dell'altra metà, settentrionale, almeno tre conci risultano spostati rispetto al rilievo di fine Ottocento; un paio di massi, danneggiati, giacciono all'interno del peribolo ad Ovest della fossa e pochi altri in vari punti del sito [fig. 6], come un frammento posto sopra l'estremità della fossa, a ridosso della quale svettano due esemplari di palma da dattero. Infine, sia dal sopralluogo che dalle riprese con il drone, si ha l'impressione che il terreno circostante possa ancora conservare elementi utili allo studio del sito, come ad esempio qualche affioramento roccioso qua e là visibile tra la vegetazione e una lieve depressione nell'area subito a Nordest del monumento, oltre la quale vi sono altre proprietà private a cavallo del declivio della collinetta.

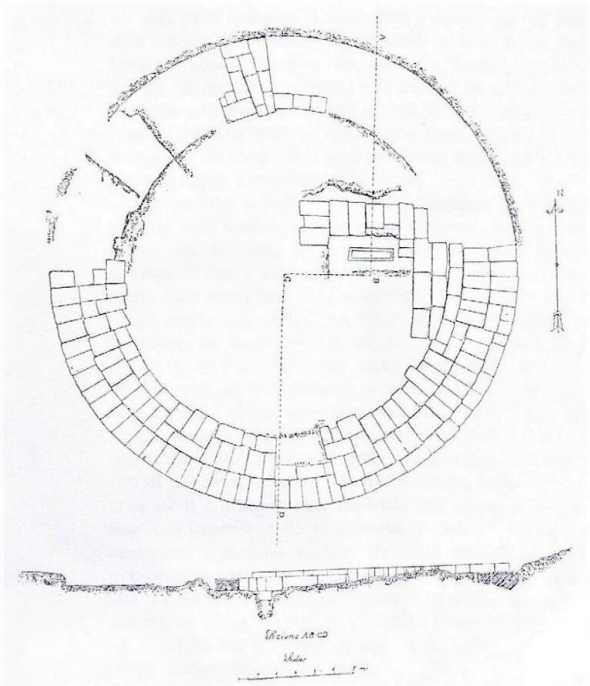


Figura 4. Rilievo del monumento (da ORSI 1899, p. 37, fig. 12)

R. Mirisola e L. Polacco, in occasione del loro studio sull'assedio ateniese di Siracusa, espressero il parere secondo cui il monumento potesse essere la tomba del tiranno Gelone, morto nel 478/77 a.C., manifestando il loro disaccordo alla tesi di Orsi poiché quelle ossa combuste avrebbero potuto riferirsi a reimpieghi del monumento a seguito della presunta devastazione ad opera dei Cartaginesi, guidati da Imilcone, che assediarono Siracusa nel 396 a.C.[40]. Questi assediarono la città di Dionisio I ponendo tre forti rispettivamente al *Plemmyrion*, nella zona del Porto e presso il tempio di Zeus per contenere vino, grano e altri viveri, edificati arraffando pietra dalla demolizione di tombe compreso il sontuoso sepolcro di Gelone e Demarete[41], sito nella proprietà terriera di quest'ultima nota come "Nove Torri" a 200 stadi di distanza da Siracusa[42].

A proposito di sepolcri regali, il pensiero va inevitabilmente agli importanti resti di quel monumento funerario, scoperto negli anni Cinquanta del secolo scorso in occasione della costruzione di un hotel a Siracusa, identificato

Figura 5. Monumento circolare, veduta aerea con drone

ipoteticamente come mausoleo del tiranno Agatocle, ovvero una platea (9.05x8.45 m) di conci calcarei al cui interno, in posizione lievemente decentrata, è una fossa rettangolare (1.20x0.70 m; prof. 0.50 m) scavata nella roccia, in cui giacevano due urne cinerarie a cassetta di piombo, la più grande contenente anche due bellissimi anelli digitali[43]. Entrambi i monumenti si sviluppano attorno ad una fossa attestante il rito della cremazione, ma secondo differenti caratteristiche costruttive che, a loro volta, sono dettate da istanze culturali differenti. In altre parole, il monumento del Plemmirio non sembra rientrare nella, seppur variegata, tipologia funeraria del mausoleo ellenistico. E i cocci e gli assi romani dovrebbero spettare ad una fase di nuova frequentazione del sito (forse quando il monumento era ormai manomesso?).

Individuare nel monumento del Plemmirio la tomba di Gelone è poco convincente. La distanza diodorea del sontuoso sepolcro di 200 stadi dalla città è palesemente inverosimile (36 Km ca), troppo lontano dal centro urbano e dalle aree cimiteriali archeologicamente note, tanto che più studiosi hanno ritenuto opportuno ridimensionare la cifra[44], fino a porre la collocazione della tomba, in tempi più recenti, presso il Teatro Greco sulla base di alcune evidenze[45]. Tuttavia, una localizzazione ai confini del territorio sarebbe compatibile con lo statuto eroico della coppia regale[46]. Ad ogni modo, quale che sia stata la reale distanza del sepolcro dalla città, il promontorio del Plemmirio non sembra prestarsi a sede di sepolture di eminenti personaggi per la sua distanza notevole, via terra, che avrebbe scoraggiato qualunque corteo funebre.

"Data la capienza del fosso e la intensità della combustione, è certo che i cadaveri arsi e colà raccolti ammontano a parecchie diecine" asseriva Orsi e, affidandoci alla sua osservazione, si fa un po' fatica a pensare un *locus sepulturae* per un individuo importante; architettura

Figura 6. Monumento circolare, veduta generale da N

generale del monumento, lunghezza oltre i 2 m della fossa e abbondanti carboni con ossa combuste convergono, invece, verso una sepoltura per le ceneri di tanti individui. D'altronde, anche la pianta circolare depone a favore di tale interpretazione, poiché sulla collina del *Plemmyrion* una tale scelta bene si accordava con la disponibilità di ampio spazio, che verosimilmente non era pensabile all'interno delle necropoli siracusane[47]. Scartata la tesi del sepolcro di Gelone, quella di Orsi si palesa decisamente più ragionevole a meno che non si vuole ridurre a mera coincidenza la ubicazione del monumento in uno dei luoghi più significativi dell'assedio ateniese. A questo punto è fondamentale richiamare una notizia diodorea che certifica, come già rilevato da Orsi[48], l'usanza a Siracusa di seppellire i caduti. Lo scenario è quello, critico, della distruzione di Himera per mano cartaginese, sullo scorcio del V sec. a.C., che era stata difesa da un contingente siracusano guidato da Diocle. Questi era fuggito, lasciando insepolti gli uomini uccisi dal nemico. L'esule Ermocrate ne raccolse i corpi, li mise in carri addobbati e si diresse a Siracusa tentando di rientrare[49].

La cremazione del defunto su pira e la copertura delle ceneri, solitamente dentro un'urna, con un tumulo di terra, pratica che affonda le sue radici nell'epica omerica, sono gli elementi funerari essenziali del modello eroico applicato nella realtà storica, il quale nei secoli successivi è destinato ad esprimere lo status eroico dei difensori della patria. Tale prassi fu particolarmente seguita nell'Atene di V sec. a.C., dove con il poliandro la memoria del valore individuale è sostituita dall'esaltazione del carattere collettivo[50], secondo i dettami inviolabili del *Patrios Nomos* sul cui cerimoniale solenne ci illumina Tucidide a proposito dei soldati caduti nel primo anno della guerra del Peloponneso[51]. Facevano eccezione (per qualche ragione[52]), al consolidato costume di deporre i propri soldati in Atene, i caduti della battaglia di Maratona che erano stati sepolti proprio sul posto, dove da tempo si suole identificare il monumento funerario col tumulo ubicato nella pianura nei pressi dell'antico

insediamento, tuttavia identificazione non sempre condivisa. Con un diametro di 50 m e un'altezza attuale di 9 m, il *sorós* restituì, con gli scavi di V. Stais, uno strato di ceneri, carbone, ossa umane, frammenti di *lekythoi* con tracce di combustione, un cratere usato come urna e una grande fossa, all'esterno altra fossa e frammenti di stele. Un altro tumulo degno di nota, scavato da S. Marinatos, è quello di Vranas che secondo lo studioso probabilmente accolse i Plateesi caduti nella battaglia di Maratona; all'interno erano i resti di più individui inumati e alcuni incinerati, accompagnati da ceramica attica. Sulle sepolture fu allestita una pira che restituì carboni, frammenti fittili e ossa animali. Il tutto fu coperto con un tumulo alto 3 m ca con un diametro di 30 m ca.

Tra i meglio documentati, infine, vi è il tumulo di Tespie, in Beozia, che dopo una serie di indagini archeologiche fu sistematicamente pubblicato negli anni Settanta del secolo scorso[53]. Conteneva le spoglie dei caduti di Tespie, accompagnate da ceramica databile al secondo quarto del V sec. a.C., all'interno di un recinto rettangolare (32x23 m). Furono rinvenute anche tracce di grande pira funeraria, resti umani cremati, offerte e frammenti di stele con liste dei caduti all'esterno. Sulla base della ceramica e del numero dei defunti stimato in circa 300, dovrebbe trattarsi del poliandro per le vittime della battaglia di Delio (424-423 a.C.). In generale, la scelta della pianta delle strutture non era vincolata da particolari norme, ma dettata dalle caratteristiche fisiche del sito deputato ad ospitare il monumento funerario.

L'erezione di un poliandro, all'indomani della fine del conflitto, avrebbe rappresentato la solenne commemorazione degli eroi della patria che avevano contribuito, col sacrificio della propria vita, alla grande vittoria sugli Ateniesi di Siracusa e di tutte quelle *poleis* siceliote che si erano schierate contro il comune nemico in nome della libertà. Ancora Tucidide può esserci di aiuto attraverso quei passi in cui fa riferimento ai cadaveri dei Siracusani in occasione di varie battaglie, a partire dalla prima dell'inverno del 415-414 a.C. conclusa con la schiacciante vittoria degli Ateniesi e combattuta, dentro il Porto, sulla piana costiera a Sud del fiume Anapo. "Ma gli Ateniesi non si mossero verso il tempio, bensì radunarono i loro morti e li posero su una pira e lì si accamparono. Il giorno dopo restituirono ai Siracusani i caduti, durante una tregua (dei Siracusani e degli alleati erano morti circa duecentosessanta), e radunarono le ossa dei loro commilitoni (dei loro e degli alleati erano morti cinquanta circa). […] I Siracusani, seppelliti i propri morti, convocarono l'assemblea"[54].

Nel corso della ripresa delle ostilità (414 a.C.), con gli Ateniesi sistemati sulla *Epipole* e sullo *Eurialo*, lo scontro arrecò perdite da una parte e dall'altra risolvendosi con la vittoria degli assedianti, tra le cui vittime era il generale Diomilo; elevato un trofeo, gli Ateniesi restituirono con la tregua i cadaveri siracusani ai vinti[55]. Un altro dato, infine, ci viene fornito a proposito di una vittoria navale dei Siracusani nel Porto, successiva alla riconquista del *Plemmyrion* quando ormai l'armata ateniese era in declino irreversibile, al cui termine raccolsero i cadaveri dei propri compagni dirigendosi in città dove elevarono un trofeo[56]. E da Diodoro Siculo si apprende che i Siracusani, recuperati i corpi di concittadini e alleati, li onorarono con pubbliche esequie[57].

Quale trattamento gli Ateniesi riservarono ai compagni rimasti uccisi nella battaglia del *Plemmyrion*? Orsi, ancora prima della scoperta del monumento circolare, in occasione dell'esplorazione di una necropoli nella piana costiera di Massolivieri nei pressi di punta della Mola [fig. 1], datata all'età del Bronzo Medio (XV-XIII sec. a.C. ca), ebbe modo di constatare come i sepolcri, quale più quale meno, apparissero profondamente violati in antico e riutilizzati per dare spazio a deposizioni di età greca spostando resti scheletrici e corredi funerari preesistenti a ridosso delle pareti delle camere funerarie. Tale riuso traumatico delle tombe, tra l'altro ipogeiche e scavate nella roccia per cui si accedeva per mezzo di un pozzetto verticale, unitamente alla consapevolezza che in quell'area si erano affrontati Ateniesi e Siracusani, indussero lo studioso a credere che erano stati proprio gli uomini di Nicia a porre, in tutta fretta, i corpi privi di vita dei

compagni all'interno delle antiche tombe, dove possibile, non disponendo di combustibile per allestire delle pire[58].

La tesi trovò largo consenso presso gli studiosi del tempo[59]. Eppure, non vi era alcuna prova materiale attribuibile a soldati periti in campo di battaglia e i pochi manufatti di periodo greco rinvenuti in alcune tombe venivano datati a momenti anteriori e successivi all'assedio[60]. Quella di Orsi, in verità, fu una lettura affrettata e suggestionata dalla memoria del luogo[61]. Invece, con ogni probabilità difficilmente i superstiti ebbero preoccupazione e tempo per inserire i corpi nelle tombe in un territorio ormai ostile e riconquistato dai Siracusani, privandoli per di più di una sepoltura solenne[62]. Comunque sia, da Pausania si apprende che, naturalmente, anche gli Ateniesi caduti nella spedizione siciliana ebbero, in patria, un monumento alla memoria sulla cui stele, però, mancava il nome di Nicia perché colpevole di essersi intenzionalmente consegnato ai nemici secondo quanto asserito dallo storico siracusano Filisto (F. Gr. Hist. 556 F 53)[63].

Osservazioni conclusive

In assenza di altre vie da seguire sul piano interpretativo (o almeno così sembra), l'identificazione del monumento come sepolcro dei caduti siracusani appare ragionevole nonostante nulla lo provi sul piano archeologico in modo assolutamente inconfutabile. In questa ottica il poliandro sarebbe stato eretto sulla sommità dell'altura per essere visto e contemplato da Ortigia e dal mare, apparendo come un tumulo di terra alto almeno, verosimilmente, una decina di metri, sorretto da robusta crepidine, con (presunto) prospetto rivolto ad Est, e segnalato da stele funerarie sulla parte sommitale e da sculture, tutto irrimediabilmente perduto. E non è impossibile che sia stato edificato nel punto in cui, precedentemente, era stato eretto il forte più grande. L'interpretazione del monumento come tumulo funerario sarebbe avvalorata dall'etimologia stessa del curioso toponimo "Mondio", che tanto ricorda il termine inglese "mound" col quale, in effetti, si indicano collinette artificiali e tumuli in ambito archeologico[64], entrambi derivanti verosimilmente dal latino "mons"[65]. Attraverso la consultazione del "Libro dei Privilegi" di Siracusa è stato possibile rintracciare l'attestazione del nome "Mundio" in un Privilegio del 1336, col quale il re Pietro II obbligava il barone Antonius de Mulotta di far sorvegliare la località marittima detta appunto "Mundio" nei pressi del feudo di Milocca, che comprendeva le terre subito a sud del Porto Grande[66]. Molto probabilmente il sito richiamato nel documento medievale è lo stesso di cui ci si occupa, il che proverebbe implicitamente una qualche forma di consapevolezza dell'esistenza del monumento già nel XIV sec.

Infine, mi sarà permesso un pizzico di suggestione: forse non sarà casuale il presunto allineamento con i principali luoghi di culto di Ortigia secondo una direttrice in senso Nord-Sud[67], come a volere istituire un'ideale unione tra gli eroi della patria e il cuore pulsante della città.

Note

[1] Sull'assedio ateniese di Siracusa particolarmente approfonditi sono i lavori di carattere topografico: Luigi Polacco -Roberto Mirisola, *Tucidide. La spedizione ateniese contro Siracusa*, Siracusa 1998; Sebastiano Amato, *Dall'Olympieion al fiume Asinaro. La seconda campagna ateniese contro Siracusa (415-413 a.C.)*, voll. 4, Siracusa 2005-2008. Per una sistematica indagine filologica e archeologica sulla topografia siracusana, si veda: Hans-Peter Drögemüller, *Siracusa. Topografia e storia di una città greca*, Antonio Randazzo (ed), Siracusa 2018 (ed. tedesca originale, 1969). Per quanto riguarda il monumento circolare, lo studioso tedesco ne faceva menzione, sulla scorta di Orsi, come *polyandrion*. Tesi condivisa, cautamente, in Konrat Ziegler, *s. v. Plemmyrion*, in "Realenzyklopädie" XXI, 1 (1951), pp. 222-224.

[2] Desidero ringraziare la Soprintendenza di Siracusa per avermi autorizzato allo studio del sito.

[3] Per il dibattito si veda: Tucidide, *Storie*, VI, 9-26.
[4] Ivi, VI, 30.
[5] Ivi, VI, 33-34.
[6] Ivi, VI, 36-40.
[7] Ivi, VI, 65, 3. L'operazione fu preceduta dalla perlustrazione del Porto durante la quale gli Ateniesi catturarono una nave siracusana, che trasportava le liste dei cittadini (Plutarco, *Vita di Nicia*, 14). Per gli scavi archeologici al tempio di Zeus, si veda: Paolo Orsi, *L'Olympieion di Siracusa (scavi del 1893 e 1902)*, in "Monumenti Antichi" XIII (1903), coll. 369-392; Elisabetta Lissi, *Siracusa. Scavo presso l'Olympieion (anno 1953)*, in "Notizie Scavi" (1958), pp. 197-223.
[8] Sul Plemmirio vedi Giangiacomo Panessa, *s. v. Punta della Maddalena*, in "Bibliografia Topografica della Colonizzazione Greca in Italia e nelle isole tirreniche", XIV (1996), pp. 497-499. Per una trattazione sistematica delle numerose testimonianze archeologiche e storiche, si veda: Paolo Scalora, *Archeologia del Plemmirio dalla Preistoria alla Tarda Antichità*, Floridia (Sr) 2017. Per le acquisizioni più recenti sull'età preistorica, si veda: P. Scalora, *Nuove acquisizioni dal Plemmirio (Siracusa)*, in Pietro Militello - Fabrizio Nicoletti - Rosalba Panvini (edd), *La Sicilia preistorica, dinamiche interne e relazioni esterne*, Atti convegno Catania-Siracusa 7-9 ottobre 2021, Palermo 2021, pp. 535-538.
[9] Tuc., VII, 11, 4.
[10] Ivi, VII, 4, 4-6.
[1] Secondo la convincente ricostruzione in L. Polacco - R. Mirisola, *Tucidide. La spedizione*, cit., p. 39.
[2] Tuc., VII, 23, 1.
[3] Ivi, VII, 24.
[4] L. Polacco - R. Mirisola, *Tucidide. La spedizione*, cit., p. 37; S. Amato, *Dall'Olympieion al fiume Asinaro*, cit., II_1, p. 277.
[5] H.-P. Drögemüller, *Topografia e storia*, cit., p. 94, fig. 19.
[6] Henry George Liddell - Robert Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford 1940, p. 235.
[7] Questa lettura filologica troverebbe conferma, tra l'altro, in un'altra circostanza militare dell'assedio in cui lo storico greco ricorre al medesimo verbo per esprimere la discesa degli Ateniesi dall'Epipole (zona alta per definizione) verso il sottostante muro siracusano (Tuc., VI, 97, 5).
[8] Francesco Saverio Cavallari - Adolf Holm, *Topografia archeologica di Siracusa*, Palermo 1883, pp. 219-221. Gli autori, parlando delle fortificazioni ateniesi al *Plemmyrion*, non ne specificano la ubicazione. Però, nella tav. I dell'annesso "Atlante" (a cura di Cavallari e del figlio Cristoforo) vi sono indicati i tre presidi con quattro crocette: uno proprio sulla sommità occidentale della collina, un secondo a punta del Pero e un terzo nei pressi di punta della Mola. Curiosamente, il presidio sulla collina veniva posto lì dove sono i resti del monumento sebbene gli studiosi lascino intendere, nel testo scritto, di non conoscerli.
[9] Edward A. Freeman, *The history of Sicily from the earliest times*, III, Oxford 1892, pp. 250-251. Il passo merita di essere citato: "On this headland Nikias built three forts, a grater and two smaller. One can only guess at their sites; but one might fancy the main fortress on the higher ground of the peninsula, while of the two smaller, one might command the point itself, the site of the present lighthouse, and another might look directly towards the harbour. The view from Plemmyrion is a special one, and of no small moment for a besieger of Syracuse. The extent of the city is seen in its widest sense, and it seems vaster than it does from any point within the harbour. From the harbour we look along the whole western line of Ortygia to its southern point; in this view from Plemmyrion the east side of the island comes into sight, as well as part of the eastern side of Achradina".
[20] Frederick E. Winter, *Greek Fortifications*, London 1971, pp. 42-43; Rune Frederiksen, *Greek City Walls of the Archaic Period, 900-480 BC*, Oxford 2011, pp. 13-15.
[21] Viviana Lo Monaco, *Phrourion: History and Archaeology of a Word*, in "História (São Paulo)" 39 (2020), p. 3.
[22] Guilielmus Xylander, Στέφανος. Περὶ πολεῶν = *Stephanus. De urbibus*, Basileae 1568, col. 237. Stefano bizantino menziona il Plemmirio anche nella voce dedicata al sito "*Daskōn*", notizia che costituisce un frammento dello storico Filisto di Siracusa (F. Gr. Hist. 556 F 24).
[23] Vincenzo Mirabella, *Dichiarazioni della Pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie d'esse, e de' Principi che quelle possedettero*, Napoli 1613, pp. 21-22.
[24] Filippo Cluverio, *Sicilia Antiqua*, Lugduni Batavorum 1619, p. 182.
[25] Giacomo Bonanni, *Dell'antica Siracusa illustrata*, Messina 1624, p. 173.
[26] Giovanni Andrea Massa, *La Sicilia in Prospettiva*, II, Palermo 1709, p. 129.
[27] Vito Maria Amico, *Lexicon Topographicum Siculum*, I, Panormi 1757, p. 217.
[28] Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa*, II, Siracusa 1813, p. 242; vedi anche G. M. Capodieci, *Tavole delle cose più memorabili della Storia di Siracusa*, II, Messina 1821, p. 27.
[29] Domenico Lo Faso Pietrasanta, *Le antichità della Sicilia esposte ed illustrate*, IV, Palermo 1840, p. 77.
[30] Serafino Privitera, *Storia di Siracusa antica e moderna*, I, Napoli 1879, p. 122, nota 2.
[31] Il "castello" appare in varie carte storiche della Sicilia e di Siracusa a dimostrazione di quanto fosse viva, in età moderna, la memoria dell'assedio ateniese di Siracusa anche a livello europeo.
[32] Tuc., VII, 23.
[33] R. Mirisola - L. Polacco, *Contributi alla paleogeografia di Siracusa e del territorio siracusano (VIII-V sec. a.C.)*, in *Memorie. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti*, vol. LXVI (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), Venezia 1996, pp. 9-34.
[34] L. Polacco - R. Mirisola, *Tucidide. La spedizione*, cit., p. 18, nota 19; S. Amato, *Dall'Olympieion al fiume Asinaro*, cit., II_2, pp. 70-71. Di diverso avviso fu il Drögemüller che in una figura del suo lavoro indica lo scoglio del Castelluccio quale sede del trofeo (*Topografia e storia*, cit., p. 94, fig. 19.).
[35] Ad esempio vedi Tommaso Fazello, *Le due deche dell'Historia di Sicilia tradotte dal Latino in lingua Toscana dal P. M. Remigio fiorentino*, I, Venezia 1573, p. 121; V. Mirabella, *Dichiarazioni della Pianta,* cit., p. 22.
[36] P. Orsi, *La necropoli sicula del Plemmirio (Siracusa)*, in "Bullettino Paletnologico Italiano", XVII (1891), pp. 116-117; P. Orsi, *Nuove esplorazioni nel Plemmyrium*, in "Notizie Scavi" *(*1899), pp. 26-41.
[37] Ivi, pp. 36-41. Coordinate del sito: 37° 2'1.77"N 15° 17'56.86"E.

[38] Questo prezioso dettaglio fu riferito ad Orsi niente di meno che da colui che stava asportando le pietre per costruire qualche edificio nelle vicinanze.
[39] Caratteristiche tecniche delle fotografie: tempo di esposizione 1/15 sec; distanza focale 4 mm; risoluzioni orizzontale e verticale 72 dpi; massima apertura 2.971. Le riprese con drone sono state eseguite dal dott. Salvatore Mirabella, che ringrazio.
[40] L. Polacco - R. Mirisola, *Tucidide. La spedizione*, cit., pp. 70-71, nota 138.
[41] Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, XIV, 63, 3. Sulla distruzione di sepolcri nel corso di operazioni militari vedi Antonietta Brugnone, *Sulla distruzione di tombe in contesti militari*, in Maria Adelaide Vaggioli (ed), *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. a.C.). Arte, prassi, e teoria della pace e della guerra*, Pisa 2006, I, pp. 57-66; la studiosa analizza anche il caso della tomba di Gelone.
[42] Diod., XI, 38, 4.
[43] Gino Vinicio Gentili, *Fasti Archeologici*, XIV (1962), p. 174, n. 2605; G. V. Gentili, *Resti di un grande mausoleo ellenistico a Siracusa*, in "Archivio Storico Siracusano", XIII-XIV (1967-1968), pp. 12-32.
[44] F. S. Cavallari - A. Holm, *Topografia archeologica*, cit., p. 185. Per gli autori, comunque, la tomba di Gelone doveva situarsi nei pressi del tempio di Zeus così come sembra evincersi dal passo di Diodoro Siculo relativo all'assedio cartaginese.
[45] Giuseppe Voza, *L'attività archeologica della Soprintendenza di Siracusa e Ragusa*, in "Kokalos", 39-40 (1993-1994), pp. 1281-1298.
[46] A. Brugnone, *Sulla distruzione di tombe*, cit., p. 61.
[47] Nell'ambito dei tumuli funerari, la pianta circolare era adottata anche nei tumuli individuali di personaggi importanti. Per esempio, il re lidio Aliatte II (640-560 a.C.), padre di Creso, fu sepolto in un sontuoso sepolcro che consisteva di un basamento in grandi pietre coperto da un tumulo di terra, sul quale erano visibili cinque pilastri su cui erano delle iscrizioni, con una circonferenza di 6 stadi e 2 pletri e una larghezza di 13 pletri (Erodoto, *Storie*, I, 93).
[48] P. Orsi, *Nuove esplorazioni*, cit., p. 40.
[49] Diod., XIII, 75.
[50] Sull'argomento vedi Cristoph W. Clairmont, *Patrios Nomos. Public Burial in Athens during the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, voll. II, Oxford 1983. Tra i lavori più recenti vedi Nathan Arrington, *Topographic semantics. The location of the athenian public cemetery and its significance for the nascent democracy*, in "Hesperia", 79 (2010), pp. 499-539. Per i numerosi poliandri di Atene preziosissima è la descrizione in Pausania, *Periegesi della Grecia*, I, 29.
[51] Tuc., II, 34. Allestita una tenda, le ossa dei caduti venivano esposte tre giorni prima a disposizione dei familiari per un ultimo saluto. Durante la processione dei carri portavano le bare, una per ogni tribù, mentre un solo feretro avanzava vuoto perché dedicato ai cadaveri non pervenuti. Quindi, dopo la deposizione nel sepolcro pubblico, si procedeva col solenne discorso di Pericle.
[52] Da tempo gli studiosi si chiedono per quale motivo la sepoltura dei caduti di Maratona nei pressi del campo di battaglia fosse un'eccezione a detta di Tucidide, spesso riconoscendo allo storico un errore grossolano.
[53] Demetrius U. Schilardi, *The Thespian polyandrion (424 BC): the excavations and finds from a Thespian state burial*, Princeton 1977. Vedi anche Polly Low, *Rembering war in fifth century Greece: ideologies, society, and commemoration beyond democratic Athens*, in "World Archaeology", 35 (2003), pp. 98-111.
[54] Tuc., VI, 71-72.
[55] Ivi, VI, 97, 5.
[56] Ivi, VII, 72, 1.
[57] Diod., XIII, 17, 5.
[58] F. S. Cavallari, *Appendice alla Topografia archeologica di Siracusa*, Palermo 1891, pp. 53-57; P. Orsi, *La necropoli sicula*, cit., pp. 116-117.
[59] Ad esempio, vedi E. A. Freeman, *The history of Sicily*, cit., pp. 364-365.
[60] All'interno della necropoli protostorica Orsi scoprì anche sette tombe propriamente greche, che diedero vasellame datato al V sec. a.C. [P. Orsi, *Plemmyrion*, in "Notizie Scavi" (1891), pp. 414-416]. A questo proposito, vale la pena di segnalare una ghianda missile (num. inv. 107021), conservata nei magazzini del Museo "P. Orsi" di Siracusa, casualmente rinvenuta nell'area della necropoli del Plemmirio, molto probabilmente verso la metà del secolo scorso, necropoli che con ogni probabilità è quella presso punta della Mola. La ghianda (lungh. 3.5 cm; peso 27.12 g) è in piombo, anepigrafe, dalla tipica forma biconica arrotondata con superficie intaccata lungo il margine e presso una delle due estremità. Dallo stesso sito fu raccolto anche un altro oggettino in piombo, piatto e privo di qualsiasi utilità: non è da escludere che possa trattarsi di uno scarto di lavorazione dovuto a qualche complicazione durante il trattamento del piombo in una matrice. Ringrazio il "Parco Archeologico e Paesaggistico di Siracusa, Eloro, Villa del Tellaro e Akrai" per avermi autorizzato a dare notizia di tali reperti.
[61] D'altronde, tante sono le necropoli esplorate da Orsi in cui l'archeologo constatò un'analoga fase di riutilizzo in età storica, con violazione delle precedenti deposizioni preistoriche, di certo non imputabili a vicende militari ma, semplicemente, allo sviluppo di insediamenti in età greca o romana che, per comodità, sfruttavano le tombe a grotticella artificiale preesistenti.
[62] L. Polacco - R. Mirisola, *Tucidide. La spedizione*, cit., p. 68, nota 115; P. Scalora, *Archeologia del Plemmirio*, cit., pp. 182-183. A proposito di sepolture solenni dei caduti nei luoghi di battaglia, si pensi alla descrizione dettagliata del trattamento dei caduti greci nel campo di battaglia a Platea (Erod., IX, 85).
[63] Paus., I, 29, 11-12. Secondo lo storico Timeo, come riportato da Plutarco, Nicia e Demostene, una volta fatti prigionieri, si uccisero con la connivenza di una guardia e i loro cadaveri furono gettati davanti alle porte della città (Plut., *Vita*, cit., 28). Su Filisto si veda: Cinzia Bearzot, *Filisto di Siracusa*, in Riccardo Vattuone (ed), *Storici greci d'Occidente*, Bologna 2002, pp. 91-136.
[64] A titolo esemplificativo basta citare il "Gyges Mound" (cosiddetto tumulo di Gige) e il "Midas' Mound" (cosiddetto tumulo di Mida), entrambi datati ad età arcaica.
[65] Secondo lo storico S. Privitera il nome "Mondio" derivava da *modio*, "*per la somiglianza ad una siffatta misura di*

grano" (S. Privitera, *Storia di Siracusa*, op. cit., p. 122, nota 2).

[66] Per il Libro dei Privilegi vedi Santi Luigi Agnello, *Il "liber privilegiorum et diplomatum nobilis et fidelissimae Syracusarum urbis"*, in "Archivio Storico Siracusano", V-VI (1959 -1960), pp. 32-81. Ringrazio il prof. Giuseppe Agnello per avermi fornito copia del documento. Una menzione del Privilegio in questione è già in G. M. Capodieci, *Antichi monumenti*, cit., p. 336. Per completezza, guardando alla toponimia italiana, denominazioni come *Fattimondo* (FI), *Monte Mondo* (VR), *Mondello* (FI), *Colle rimondo* (TE), *Monna* (FR e Roma), ecc. sono riconducibili al vocabolo *mundus* con l'accezione di "pulito", "spoglio di vegetazione" [Giovan Battista Pellegrini, *Toponomastica italiana. 10.000 nomi di città, paesi, frazioni, regioni, contrade, monti spiegati nella loro origine*, Vignate (MI) 2020, pp. 249-250]. Tuttavia, un tale significato non può dirsi appropriato al caso siracusano.

[67] Suggestione già in L. Polacco - R. Mirisola, *La spedizione*, cit., p. 70, nota 138. A proposito di suggestioni, c'è da chiedersi se dietro il sepolcro di Ermocrate (τάφος μεγαλοπρεπὴς Ἑρμοκράτους), posto vicino al mare sicché i naviganti potevano vederlo di lontano, menzionato nella storia d'amore tormentata di Calliroe e Cherea ambientata nella Siracusa di fine V sec. a.C. (Caritone di Afrodisia, *Il romanzo di Calliroe*, I, 6, 5), non si nasconda l'eco lontana niente di meno che del tumulo del Plemmirio. Si tenga presente che vari sono gli elementi storici che fanno da cornice alla trama del romanzo, che ormai si tende a datare al I-II sec. d.C., e che uno dei personaggi principali è Ermocrate nel ruolo di eminente vincitore sugli Ateniesi e padre di Calliroe, la giovane siracusana che, apparentemente morta, viene sepolta nel magnifico sepolcro suddetto, vicino al mare, e onorata con un solenne corteo funebre. Risvegliatasi, però, viene rapita dai pirati e portata via lontano per mare, venendo coinvolta in una lunga serie di peripezie fino a quando riuscirà a tornare a casa.

Contributo sottoposto a processo peer review a double-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 87-118
ISSN 2974-668X

La contemporaneidad de lo diferente. Riflessioni critiche sull'architettura della Corona d'Aragona tra Gotico e Rinascimento e sulla sua diffusione nel Regno di Napoli

Giuseppina
De Marco

Per decodificare il significato del linguaggio architettonico nei paesi della Corona d'Aragona tra Medioevo e Rinascimento, nel vasto contesto Mediterraneo, è necessario liberarsi dai pregiudizi della storiografia tradizionale, che adotta una lettura lineare e diacronica dei fenomeni artistici, per non cadere nella "ingenua, errata credenza che il costante mutamento nell'arte rappresenti un progresso continuo"[1]. Alcune delle opere d'arte in esame sono ubicate in centri minori; la periferia, in questa sede, non è considerata come *area di ritardo*, ma come luogo in cui si manifesta con tenacia e convinzione la *resistenza al modello*, ovvero l'opposizione a linguaggi estranei alla cultura locale, tipica delle *regioni di frontiera*, in cui si elabora una *guerriglia anticlassica*[2]. Gli studiosi spagnoli definiscono questo fenomeno "discurrir lento del tiempo", legato a "una tradición de mentalidad feudal que no quiere morir" e a "una tradición constructiva que se empeña en perpetuar valores y formas"[3]. In Spagna, come nel Regno di Napoli, la continuità della tradizione medievale e l'adozione di elementi del linguaggio classico del Rinascimento s'intrecciano fino al XVI secolo, generando "la contemporaneidad de lo diferente"[4].

Per interpretare le componenti culturali delle opere d'arte dei centri minori è utile operare un confronto con i centri artistici di riferimento e individuare, nei diversi ambiti regionali, alcune località dominanti in relazione alle vicende della feudalità e della committenza. L'analisi storica aiuterà a comprendere il significato di un elemento architettonico, spesso decontestualizzato, individuandone il prototipo e il modello. "A differenza dell'analisi empirico-scientifica dell'opera d'arte nella sua realtà di cosa, la ricerca storica non è mai circoscritta alla cosa in sé. Anche quando si propone come obiettivo una singola opera, subito ne oltrepassa i limiti per risalire agli antecedenti, rintracciare i nessi che la collegano a tutta una situazione culturale, individuare le fasi, i successivi momenti della sua formazione. Nella ricerca, l'opera viene così analizzata nelle sue componenti strutturali, e quella che pareva essere la sua unità indivisibile appare invece come un insieme di esperienze stratificate e diramate, un sistema di relazioni, un processo"[5].

Percorrendo i territori del Regno di Napoli e della Catalogna, si sono riconosciuti interessanti elementi architettonici, il cui signifi-

CC BY ND

cato culturale può essere compreso se li si colloca entro classi di oggetti artistici secondo nessi tipologici: il tipo è inteso nel duplice significato di matrice, con caratteristiche comuni fisse, e di modello come schema ideale. Non si può pretendere di trovare in periferia opere che presentino piena fedeltà al modello, ma ciò non significa negare la qualità formale e la ricchezza di significato, propria dei sincretismi culturali.

Gotico catalano o Rinascimento catalano?

L'architettura gotica catalana non si basa sulla statica e sulla tecnica costruttiva del gotico francese: pur utilizzando l'arco acuto (senza chiave di volta, ma con conci giustapposti nella linea mediana) e la volta a crociera costolonata, è caratterizzata dallo sviluppo orizzontale degli edifici, dal prevalere dei pieni sui vuoti e da uno scarso uso dell'arco rampante, privilegiando i contrafforti, la muratura portante e non la struttura a scheletro, per delimitare uno spazio unico o a *hallenkirche* con cappelle laterali nei contrafforti e archi diaframma[6]. "Si las formas de comunicarse fueran imágenes de unos significados, deberíamos crear el nombre de un estilo para designar esa arquitectura que, evidentemente, está en contradicción con lo que suele entenderse por gótico y que expresa a lo largo de un extenso período, sobre un área geográfica considerable y con sorprendente coherencia, una forma de concebir el mundo"[7]. Gli studiosi catalani preferiscono adottare la locuzione architettura gotica catalana, perchè "el gótico corresponde al momento de máximo esplendor de la vida politica y económica catalana, al momento en que los lazos comerciales y culturales del país se extendian con gran fuerza por todo el Mediterráneo"[8]. Josep Bracons i Clapés e Pere Freixas i Camps sottolineano che "el gòtic català s'insereix plenament en el gòtic meridional (en contraposició al gòtic clàssic originari del nord de França) i n'és potser una de les expressions més caractéristiques"[9] e la comprensione di questo linguaggio architettonico e dei suoi principali contributi può avvenire solo in una prospettiva europea[10] e in particolare nel contesto del gotico meridionale, le cui architetture sacre sono caratterizzate da "l'abandonament de la diferenciació tradicional entre estructures sustenants i estructura sustentada"[11], mentre le pareti sono ricoperte da una trama di sottili cordoli in pietra, come una filigrana preziosa.

L'architettura gotica si introdusse in Catalogna mediante l'attività costruttiva dei Cistercensi e degli Ordini Mendicanti a partire dal XII secolo, con ulteriori sviluppi nel secolo successivo per opera di Domenicani e Francescani, che "concorrono a definire un modello di chiesa diffuso tra i popoli mediterranei, consistente nella pianta ad una sola navata con cappelle laterali collocate tra i contrafforti"[12]. In Catalogna tali caratteri si protrassero fino all'ultimo terzo del Cinquecento: le strutture architettoniche sacre e civili della tradizione medievale talvolta si arricchivano di un repertorio di forme classiche del Rinascimento italiano, sebbene nel 1598 Bernart Montaner e Pau Forner ancora scolpissero *gàrgoles* nel patio del Palazzo della Generalitat de Catalunya a Barcellona[13]. Anche la complessità delle manifestazioni artistiche che si diffusero nel Regno di Napoli nell'età di transizione dalla dinastia angioina a quella aragonese è determinata dalla convivenza di elementi ereditati dalla tradizione costruttiva trecentesca locale e da stilemi filtrati da culture d'importazione. Si potrebbe definire questo linguaggio architettonico gotico mediterraneo[14], cui si apparenta il complesso fenomeno dell'architettura "gotica" in Campania, che "trae ragione dall'incontro dell'Europa transalpina con il mondo mediterraneo e la cultura antica"[15].

Nel XV secolo l'arte nel Regno di Napoli si caratterizza per la convivenza di linguaggi medievali e rinascimentali, come avvenne in Spagna. A conferma di ciò, si può analizzare una miniatura[16] della seconda metà del XV secolo raffigurante il trionfo di Alfonso V d'Aragona, I Re di Napoli dal 1442, detto il Magnanimo[17]. Il 26 febbraio del 1443 egli volle celebrare il suo insediamento nella capitale con un solenne corteo trionfale, seguendo il rituale dei trionfi dell'antica Roma, per esaltare le sue virtù, la liberalità, la clemenza, la magna-

nimità verso i nemici. Nella miniatura in esame egli è raffigurato sul carro trionfale trainato da quattro cavalli bianchi e seguito dal corteo, mentre avanza tra un edificio in blocchi di pietra, dalle linee severe della tradizione medievale, e uno con colonne classiche e decorazioni a candelabre, probabilmente quell'arco trionfale che si stava allora costruendo, citato dalle fonti coeve. "La classicità romana del trionfo che doveva costituire l'asse portante dell'intera cerimonia, doveva essere calibrata anche in funzione di altri obiettivi, in particolare, di quello della pacificazione e dell'accordo con la nobiltà locale, senza la quale nessun esercito, neppure il più potente, avrebbe potuto garantire il governo del Regno. (…) Il trionfo di Alfonso voleva essere, allo stesso tempo, una cerimonia simbolica e uno spettacolo, una affermazione di dominio militare e una dimostrazione di benevolenza, una concessione alle tradizioni catalano-aragonesi e un richiamo alla nuova cultura umanistica italiana. (…) I signori e gli ottimati di tutto il regno seguivano a piedi il carro. Infatti, volle che prendessero parte al suo trionfo coloro che aveva vinto, e non trionfare su di loro, secondo l'antico costume romano: non ci furono prigionieri condotti davanti al carro, non ci furono spoglie portate innanzi"[18]. Al corteo parteciparono, tra gli altri, Antonio Centelles, marchese di Crotone, Antonio Sanseverino, duca di San Marco, Alfonso Cardona conte di Reggio. Questa miniatura può considerarsi il manifesto programmatico dell'architettura rinascimentale del Regno di Napoli, caratterizzata da "ibridi accostamenti formali, tra elementi classici e tardogotici, presenti in quasi tutta la produzione quattrocentesca napoletana, almeno fino agli ultimi decenni del secolo. Così, ad esempio, un arco catalano fa seguito ad un portale albertiano nel palazzo di Diomede Carafa, allo stesso modo che un atrio a volta stellare e finestra bifora precede, in ordine di tempo, il fornice d'ingresso dell'arco di Alfonso"[19].

Gabriel Alomar riteneva che chiamare quest'arte "catalana" fosse un errore storico che partiva dal tempo di Alfonso V, "quando tutti gli Spagnoli che passavano per l'Italia erano chiamati catalani" e sottolineava che l'unità d'idioma non rappresentava unità culturale e politica[20]. Altri studiosi chiamano indifferentemente quest'arte gotico-catalano, gotico -fiammeggiante o gotico-durazzesco. È opportuno definire l'architettura del primo Quattrocento nel Regno di Napoli durazzesca, in riferimento alla dinastia Angiò-Durazzo[21], durante il cui regno si diffusero particolari tipologie, come il portale ad arco ribassato, rielaborato con l'aggiunta di elementi locali. Maria Pia Di Dario Guida a proposito dell'architettura del XV secolo a Cosenza parla di "rimandi chiari e insistenti al complesso ambiente della capitale fra tardo-gotico, durazzesco-catalano e Rinascimento"[22]. Enrico Calandra affermava che in Sicilia "il trapasso dal gotico al rinascimento vien attuato con gli elementi della corrente durazzesca"[23]. Ersilia Carelli notava che "dall'incontro tra maestranze durazzesche e catalane - o in senso lato spagnole - nacque un linguaggio che, sebbene carente di una rigorosa e precisa unità stilistica, si sviluppò su vasta scala fino a configurarsi con una certa autonomia di gusto"[24]. La dinamica dei modelli architettonici fu accompagnata da quella dei materiali da costruzione e delle maestranze, che contribuivano alla definizione della professionalità di *picapedrers*, *trencadors*, *mastros de pedra* e *mastros de muros*, non senza rivalità tra le diverse corporazioni e personalità emergenti[25]. Giuseppe Bellafiore sosteneva che "sia da relegare nel mondo dei miti accademici il famoso gotico durazzesco, la cui unica testimonianza sicura in età pre-alfonsina sarebbe il portale del palazzo Penna a Napoli"[26]. Questo linguaggio in Sicilia è preceduto da un'arte che si può definire chiaromontana, dalla nobile famiglia Chiaromonte, che governò dall'ultimo ventennio del XIII secolo alla fine del XIV, cui apparteneva Costanza, figlia di Manfredi III, Ammiraglio e Vicario Generale del Regno di Sicilia, che, minorenne, nel 1389 fu chiesta in sposa dalla regina di Napoli Margherita di Durazzo per suo figlio Ladislao, anch'egli minorenne. I Chiaromonte possedevano il feudo di Modica (RG)[27], dove si conservano testimonianze architettoniche riferibili a quel linguaggio, come il portale dell'antica chiesa dei SS. Filippo e Giacomo [fig. 1], inglobato nel palaz-

Figura 1. Modica (RG), portale dell'antica chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, inglobato nel palazzo del barone Silvestro De Leva dopo il terremoto del 1693, fine XIV-inizio XV secolo; Figura 2. Gerace (RC), portale della chiesa di S. Francesco d'Assisi, fine XIV-inizio XV secolo.

zo del barone Silvestro De Leva dopo il terremoto del 1693[28], confrontabile con il portale della chiesa di S. Francesco d'Assisi a Gerace (RC) [fig. 2][29], entrambi collocabili tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo.

Definire "catalana" l'architettura che si diffuse nel Regno di Napoli dopo l'unificazione da parte di Alfonso I (1442), in riferimento alla nazionalità degli artisti che vi operarono, significa fare riferimento alle sue origini: rilevante importanza ebbero gli scambi commerciali e culturali tra Italia meridionale e Spagna già in età angioina, favoriti anche dalla presenza di Sancha di Maiorca, moglie di Roberto d'Angiò.

Per Giuseppe Agnello, "la denominazione di arte aragonese, non certo giustificata dal lato artistico, è solo valida se intesa come riferimento alla situazione politica, in cui trovò il suo svolgimento. Altrettanto può dirsi dell'altra denominazione di arte chiaramontana, con cui quest'arte viene anche designata: non perché abbia ricevuto dalla potente famiglia baronale un nuovo orientamento, ma per aver trovato, per suo mezzo, la possibilità di estrinsecarsi e realizzarsi in edifizi sontuosi, dovuti alle sue coraggiose iniziative. Più aderente alla realtà del fenomeno artistico appare, invece, la definizione di arte catalana: definizione giustificata non solo dalla coincidenza degli avvenimenti storici che ebbero ripercussioni di notevole rilievo nell'Italia peninsulare e insulare, ma anche dagli effetti innegabili che gl'intensificati rapporti culturali e gli attivi scambi commerciali con la penisola iberica esercitarono su taluni particolari aspetti dell'arte italiana e, in modo particolare, sull'architettura"[30].

Sia che si voglia definire quest'architettura "gotico-catalana" sia che la si voglia denominare "rinascimento-catalano", ci si riferisce comunque a spazialità distanti dalle forme classiche del Rinascimento italiano. La tradizione costruttiva dell'Italia Meridionale si fonda sul classicismo diffuso da Federico II nel bacino del Mediterraneo: la formazione delle maestranze e l'affinamento delle tecniche costruttive elaborate nei cantieri di castelli e cattedrali confluiscono nell'architettura del XV secolo. L'orgoglio "nazionale" delle regioni italiane poste al centro del Mediterraneo si manifesta nel perdurare di questa tradizione, nel ricordo di un'età florida nell'economia e

nell'arte, in una centralità mai più riconquistata. I caratteri costruttivi dell'architettura del Quattrocento mediterraneo si riferiscono a quella *Koinè* culturale: semplicità geometrica dell'impianto costruttivo, forte peso della massa muraria compatta, con superfici ben definite, in cui si inseriscono elementi decorativi che sottolineano il disegno architettonico (fasce marcapiano, ghiere intorno ai portali e alle finestre) e che generano un movimento chiaroscurale che anima la materia. Anche nell'architettura catalana del Quattrocento si verifica un rapporto simile: gli edifici sacri e civili conservano la struttura muraria portante della tradizione medievale come manifestazione di orgoglio nazionale, mentre talvolta si lascia spazio al linguaggio classico del Rinascimento per modellare elementi decorativi. L'architettura catalana non è intesa come ultima espressione della cultura gotica, ma come peculiare forma anticlassica del Rinascimento Mediterraneo, per il rifiuto programmatico dell'ordine architettonico e per la creazione di un codice-stile ben riconoscibile, adottato dai baroni locali come espressione di appartenenza alla classe dominante e di fedeltà al potere costituito.

L'ambito cronologico è stato definito adottando come termine *post quem* il 1400, anno in cui salì sul trono di Napoli Ladislao di Durazzo, e come *ante quem* il 1503, anno in cui il generale spagnolo Consalvo de Cordova sconfisse i Francesi e il Regno di Napoli entrò a far parte del Viceregno di Spagna[31]. Chiameremo "catalana" l'architettura che si diffuse nel Regno di Napoli dopo l'unificazione da parte di Alfonso V d'Aragona (1442) in riferimento alla nazionalità degli artisti che vi operarono. Con l'arrivo di Alfonso V, a Napoli si trasferirono gli esponenti di famiglie catalane, che acquistarono feudi in tutto il Regno. Quest'architettura è strettamente connessa allo sviluppo delle attività economiche e delle direttrici commerciali nel Mediterraneo. Per i frequenti rapporti commerciali con la Catalogna, in Calabria già nel XIV secolo tre città erano sede di Consolato: Scalea, San Lucido e Tropea. Un interesse specifico richiamava i mercanti catalani sulla rotta Napoli-Calabria-Palermo: il commercio di vino, grano, seta, sale, zucchero.

Partendo dalla ricerca bibliografica e archivistica, mirata alla conoscenza delle matrici culturali dell'architettura catalana del Quattrocento e dei canali della sua espansione nel Mediterraneo, una vasta indagine sul campo ha consentito di individuare alcune testimonianze di questo particolare linguaggio artistico.

Storiografia e fortuna critica

André Chastel nel 1965 avvertiva l'esigenza di analizzare criticamente le affermazioni della storiografia toscanocentrica di matrice vasariana, che considerava l'elaborazione del linguaggio architettonico del Rinascimento come opera esclusiva dell'attività progettuale dei grandi artisti fiorentini. Chastel definiva il Rinascimento come "l'epoca dei movimenti contrastanti. Tutte le forze dell'Europa tendono, si può dire, a sottrarre il continente al predominio delle regioni mediterranee ... E l'Italia imporrà all'Occidente un'impronta mediterranea della cultura, infinitamente più radicale e totale di tutte le ondate anteriori di influenze bizantine e dell'antichità classica"[32]. Inoltre, metteva in evidenza che in Italia "uno dei fattori utili al Rinascimento è stata proprio la divisione del paese. Non soltanto essa ha provocato una feconda concorrenza tra i diversi centri, ma, inoltre, ognuno dei paesi periferici trovando in Italia una provincia cui si sentiva legato da una parentela naturale, gli scambi sono stati sempre possibili, prima come importazioni, e poi come mezzi di espansione. L'apporto dello straniero alle diversità delle regioni italiane può essere perfino considerato, paradossalmente, come un eccellente contributo dei barbari al Rinascimento"[33]. E rilevava che "intorno al 1460 la reazione dei centri regionali è tanto forte, da riuscire a rompere il principio unitario rappresentato dalla diffusione delle forme toscane in Italia"[34]. Paola della Pergola nel 1945 con spirito critico e con taglio innovativo poneva in relazione alcuni episodi dell'architettura calabrese con i modelli coevi delle altre regioni meridionali, facendoli rientrare nel linguaggio artistico del Rinascimento, non del Medioevo, come invece ha

continuato a sostenere la storiografia locale. "Posto fra due grandi centri di cultura e di realizzazioni artistiche, il territorio calabrese non poteva non risentire dei motivi che alla fine del gotico si venivano sviluppando nel Napoletano e in Sicilia. Motivi che già segnano in forma creativa il sorgere della Rinascita indipendentemente dagli aspetti intellettualistici che questa assumerà in Toscana, ma come una spontanea fioritura di elementi decorativi, che non rimangono tuttavia fini a se stessi, ma sulla coeva esperienza spagnola si diffondono in forme nuovamente originali"[35].

Pur con attenzione verso queste particolari manifestazioni dell'architettura mediterranea, anche Roberto Pane sosteneva che "il Rinascimento meridionale significa anzitutto Firenze a Napoli, durante il sessantennio della dinastia aragonese"[36], mentre Arnaldo Venditti, oltre a notare il ritardo di circa un trentennio, era convinto che "anche per Napoli, ogni discorso che riguardi il Quattrocento nei suoi aspetti artistici, e più precisamente architettonici, coinvolge come termine di paragone il mondo toscano, ed in particolare fiorentino"[37], affermazione confermata in un saggio successivo[38]. Molti studiosi hanno condiviso questa opinione, che non ha consentito di mettere a fuoco le matrici culturali e il significato delle testimonianze dell'architettura catalana nell'Italia Meridionale, che si diffuse per circa sessant'anni a partire dal 1443, anno in cui Alfonso V unificò il Regno di Napoli, la Sicilia e l'Aragona.

Il giudizio critico di Renato De Fusco si colloca nella linea interpretativa più convincente: egli ha inserito le manifestazioni architettoniche del Regno di Napoli in età aragonese in un "codice-stile pittorico", diverso da quello "lineare" di Brunelleschi e da quello "volumetrico" di Alberti, caratterizzato da "opere in cui gli elementi architettonici hanno una valenza 'figurativa' chiaramente distinguibile da quella strutturale; edifici che, pur costruiti nel Quattrocento, sono ancora informati alle linee del gusto tardogotico o tardoromanico; fabbriche che innestano il linguaggio rinascimentale su fattori morfologici e sintattici di altra provenienza"[39]. De Fusco invitava a non giudicare le manifestazioni artistiche del Rinascimento italiano "con l'ottica di un progressismo evoluzionistico, per cui è tanto più positiva quella vicenda regionale che assorbe per prima o comunque per tempo la koinè toscano-rinascimentale"[40]. In questa linea si colloca l'opinione di Simonetta Valtieri, secondo la quale "se una caratterizzazione linguistica unitaria al Rinascimento impostata dalla vecchia storiografia può trovare ancora giustificazione per il XVI secolo, essa è impropria per il XV secolo, tanto più se si adotta il paradigma del linguaggio fiorentino"[41]. Se non si ha chiaro questo concetto si arriva, come Gérard Labrot, a parlare di *rinascenza ispano-fiorentina* a proposito dell'architettura napoletana del Quattrocento e a sostenere che "alcuni palazzi napoletani ci manifestano l'origine spagnola della dinastia e la sua apertura verso l'ambiente fiorentino, da cui vengono chiamati a Napoli vari artisti di primo piano"[42]. L'arrivo a Napoli di alcuni tra i maggiori artisti fiorentini favorì l'importazione di modelli estranei alla tradizione architettonica locale, nel cui ambito gli ingegni più vivaci avevano già elaborato una personale declinazione dei temi del Rinascimento.

Per la scarsa consapevolezza del loro valore culturale è stato possibile manomettere o cancellare definitivamente le eclettiche manifestazioni artistiche di un'epoca in cui il Meridione era al centro del Mediterraneo, non a Sud di Firenze. Per Manfredo Tafuri addirittura "la vicenda dell'architettura rinascimentale a Napoli è storia di una grande impresa fallita"[43].

Una testimonianza diretta della scarsa attenzione rivolta ai linguaggi artistici dell'Italia meridionale è costituita dalla lettera inviata nel 1524 da Pietro Summonte, nobile napoletano, a Marcantonio Michiel, patrizio veneto, sull'evoluzione dell'arte a Napoli: egli individuava il momento di rinascita dell'architettura italiana nella Firenze del '400 e scriveva che a Napoli "fino al tempo presente non avemo avuto edificio degno di nominarsi. La sala grande del Castelnuovo è pur grande opera; ma è cosa catalana, *nihil omnino habens veteris architecturae*. Sa bene la Signoria Vostra che per tanti e tanti anni per ogni parte non si è seguito altro disegno in fabrica che barbaro"[44]. L'aggettivo

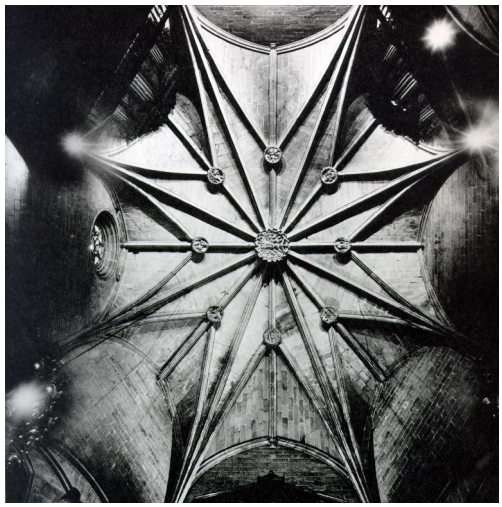


Figura 3. Guillem Sagrera, volta della Sala dei Baroni, Napoli, Castelnuovo, metà XV secolo; Figura 4. Barcellona, Cattedrale di S. Eulalia, volta della Cappella di Lepanto, progetto di Arnau Bargués, 1405-1419.

"catalano", riferito al linguaggio architettonico diffuso "per ogni parte" nel Regno di Napoli come segno tangibile di adesione al potere centrale, è usato con il significato di "barbaro", perché diverso rispetto alla cultura di tradizione latina: l'architettura catalana dichiara apertamente il rifiuto degli ordini architettonici e della simmetria, considerati il lessico dell'arte classica. Summonte non poteva giudicare obiettivamente le forme dell'architettura napoletana della seconda metà del Quattrocento, perché le analizzava secondo i canoni estetici del classicismo. Ma "se si osserva la volta della grande sala con un'attenzione che non si limiti alla ricognizione dei dati stilistici, si scopre che qui Sagrera esprime con geniale spregiudicatezza la sua adesione alla concezione spaziale romana. Egli pratica un rotondo oculo al posto della chiave di volta, e cioè un vuoto invece del monolite in pietra, che avrebbe dovuto - come nella cappella reale di Barcellona - costituire insieme la chiusura della volta ed il punto d'incontro delle nervature; e tale rivoluzionaria novità, strutturale e formale insieme, appare tanto più spregiudicata in quanto le fanno da corona otto chiavi minori. (...) Limitarsi a rilevare l'affinità con il Pantheon ed i frigidari termali è ancora semplicemente indicativo ed estrinseco; occorre vedervi piuttosto una grande lezione dell'antichità, assimilata da un architetto di genio che era giunto a Napoli in età avanzata, e da un ambiente culturale del tutto estraneo alla *Weltangschaung* rinascimentale. In tal senso, e malgrado la presenza delle nervature gotiche, la sala dei Baroni assume il significato di una grande espressione classica. Ma essa è anche la massima testimonianza di quella *avidité spatiale* di cui parla efficacemente il Lavedan, a proposito delle tendenze del tardogotico catalano; tendenze che, già manifestate nella cattedrale di Gerona - in piena se pur tardiva antitesi con quelle della tradizione francese - si concludono nel capolavoro napoletano come una negazione del gotico stesso, e cioè nella configurazione di un grande spazio unitario"[45]. Sagrerà nella volta di Castelnuovo ebbe a modello il progetto di Arnau Bargués (1405-1419) per la volta della Cappella di Lepanto nella Cattedrale di S. Eulalia a Barcellona [figg. 3-4].

La scarsa attenzione nei confronti dell'architettura meridionale del Rinascimento ha facilitato la distruzione di rare testimonianze artistiche, in particolare tra Ottocento e Novecento. Adolfo Avena[46] nel 1902 inserì nella "Relazione dell'ufficio regionale per la conser-

Fig. 5. Messina, portale ribassato dell'Ospizio dei Trovatelli (scomparso), prima metà del XV secolo.

vazione dei monumenti nelle province meridionali" i rilievi di portali "schiettamente napoletani", alcuni dei quali erano stati già distrutti a quella data o smontati e collocati su altri edifici, altri ancora demoliti successivamente, sicché oggi si possono considerare veri e propri documenti di architettura. Anche a Messina è documentato l'uso dei portali ribassati, come quello dell'Ospizio dei Trovatelli, annesso alla Chiesa dell'Annunziata dei Catalani, trasportato presso il museo dopo il terremoto del 1908, oggi scomparso e documentato da un'antica fotografia di Mauro Ledru [fig. 5][47].

Bisogna riconoscere ad Adolfo Venturi il merito di avere dedicato nel 1924 numerose pagine all'argomento e di averci fornito un vasto repertorio fotografico, che a distanza di oltre novant'anni costituisce un prezioso patrimonio documentario, poiché di molti edifici non rimane traccia. Egli ha delineato un quadro dell'architettura "aragonese-catalana" in un capitolo dal titolo "Tradizione gotica dell'architettura nell'Italia meridionale"[48].

Se non si vuole definire rinascimentale l'arte dell'Italia meridionale della seconda metà del Quattrocento, si può seguire la linea interpretativa adottata da Eugenio Battisti, il quale nel 1962 sosteneva: "Mi pare di aver potuto dimostrare come all'autoconsapevolezza della cultura classicheggiante, nel rinascimento, facesse riscontro una parimenti orgogliosa autoconsapevolezza del gusto anticlassico: gusto che ho voluto esemplificare in molti campi, saggiandone le varietà e che mi pare lecito chiamare, almeno in via provvisoria, l'antirinascimento, per sottolineare l'omogeneità sociologica"[49].

Massimo Rosi, insieme ad un gruppo di ricercatori, a partire dagli anni '70 ha condotto delle ricerche sul campo[50]: riconoscendo nell'architettura catalana un linguaggio sovranazionale, che si evolve parallelamente al linguaggio classico del Rinascimento nazionale, ha indicato la necessità di considerare la "presenza di una matrice culturale autoctona, con la quale confrontarsi e nella quale ritrovare la propria tradizione socio-culturale. (...) Quindi, in particolare per l'Italia meridionale, bisogna ritrovare, al di sotto dell'imposizione di una cultura sovranazionale, imposta dall'Unità d'Italia, una propria espressione nazionale, nella quale ridare senso e ragione alle proprie tradizioni. In questo senso ci appare importante lo studio delle espressioni proprie del Regno di Napoli, non come manifestazioni socio-politiche, ma socio-culturali: il Rinascimento meridionale non contrapposto a quello toscano, ma come linea continuativa di una cultura e di una tradizione propria"[51].

Nel 1978 Vittorio Glejeses dichiarava che "con Alfonso d'Aragona l'arte napoletana diviene rinascimentale. Tuttavia, all'inizio quest'arte rinascimentale non ebbe un suo carattere autonomo, in quanto alle scuole provenzali che avevano seguito i primi sovrani angioini si sostituirono scuole spagnole invitate dagli aragonesi, e le opere maggiori furono realizzate in collaborazione da artisti catalani e toscani o comunque italiani"[52]. A tale proposito Giuseppe Galasso, nell'introduzione ad un saggio di Jerry Bentley del 1987, tradotto in italiano nel 1995, sosteneva che "quando si parla di un carattere di importazione del Rinascimento a

Napoli, naturalmente non si toglie, né si vuol togliere nulla alla rilevanza del fenomeno"[53]. Bentley si rammaricava che "nell'ambito degli studi rinascimentali, la città e il Regno di Napoli in genere non hanno attratto la giusta e dovuta attenzione. E' a caro prezzo che si ignora l'esperienza del Rinascimento napoletano. Il Regno di Napoli era, quanto meno in potenza, lo Stato più forte tra tutti i vari Stati in cui era divisa l'Italia del Quattrocento. Il Regno, come spesso lo si designa per antonomasia, influenzò la politica della penisola e del Mediterraneo durante tutto il secolo, e i protagonisti della cultura napoletana imponevano rispetto a livello sia italiano che europeo"[54].

Maria Pia Di Dario Guida nel 1983 ebbe il merito di delineare le coordinate storico-politiche della cultura mediterranea[55]: durante le sue lezioni di Storia dell'Arte moderna presso l'Università della Calabria, mi accostai con interesse e curiosità a questo linguaggio artistico complesso, che in seguito scelsi come tema della tesi di Dottorato presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria.

Nel 1998 Amerigo Restucci a proposito del Mezzogiorno continentale poneva la domanda "quale Quattrocento per questa parte del meridione d'Italia? L'architettura conserva come preziose eredità segni e mentalità medievali o è partecipe di un nuovo ciclo storico in cui si pensa siano *renatae* le lettere latine?". Egli individuava nella "prudenza" il tema centrale dell'architettura del Quattrocento meridionale: "è infatti la prudenza a garantire la persistenza nella gran parte delle città pugliesi dei propri caratteri originali; è essa a costruire misure di "governo", a fondare criteri di giustizia, a permettere la convivenza della tradizione nel nuovo, a far rivivere quest'ultimo in un tempo privo di rotture"[56]. È per questo motivo che durante il Quattrocento gli insediamenti urbani dell'Italia Meridionale conservano l'impianto medievale, in cui è del tutto assente il disegno progettuale della città del Principe, caratterizzato dalla regolarità del tracciato, segno e strumento di controllo dello spazio urbano. Poiché nel XV secolo i baroni risiedevano nei feudi, da cui si allontanarono in età vicereale per trasferirsi nella Capitale, i loro palazzi adottarono elementi dell'architettura catalana, simili a quelli dei coevi palazzi napoletani. Non si trattò solo di una scelta stilistica, ma di un'adesione simbolica al potere centrale.

Gli studiosi più attenti a cogliere la particolare fisionomia del linguaggio architettonico del Rinascimento mediterraneo non sono italiani, forse perché non condizionati dalla cultura classica. Andreas Beyer ha sottolineato come "l'ambiziosa ideazione e l'arditezza del progetto improntano l'architettura napoletana del XV secolo e, in più di un'occasione, precorrono e danno idee all'architettura italiana del Rinascimento, anche se essa si ricorda solo raramente della sua derivazione meridionale"[57].

Nel 2002 Marco Rosario Nobile ha definito l'architettura siciliana del Quattrocento "un altro rinascimento" e ha notato una "complessità maggiore di quanto buona parte degli studi sinora svolti abbia fatto rilevare; una pluralità di linguaggi che riteniamo venissero perfettamente percepiti nelle loro differenze e particolarità"[58]. Egli sosteneva che i committenti "non sono assolutamente chiusi o ostili al linguaggio classico in nome di un estremismo nazionalistico. Si assiste piuttosto a un atteggiamento eclettico, che, in generale, non disdegna di realizzare edifici gotici, ma apprezza e predilige la scultura rinascimentale e indirizza il rigido mondo del cantiere siciliano all'assorbimento del classicismo, alla pratica corrente dell'inserto anticlassicheggiante"[59].

Dal 2003 al 2007 Cesare Cundari (Facoltà di Ingegneria, Università di Roma "La Sapienza") ha coordinato un gruppo di lavoro interuniversitario per la costituzione di un repertorio dell'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale, che ha prodotto 13 volumi, oltre un catalogo informatico[60]. Nonostante i numerosi studi e giudizi critici di autorevoli studiosi, si può affermare che finora "del processo di penetrazione dell'arte catalana in Italia non sono stati ancora sufficientemente studiati l'estensione e i limiti. E tale vuoto potrebbe essere solamente colmato da una più approfondita indagine esplorativa, che dai maggiori centri di provincia si estendesse a borghi e paesi poco noti, spesso, invece, così

Figura 6. Barcellona, facciata della Chiesa di S. Maria del Pi, fine XIV-inizio XV secolo.

ricchi di ignorate opere d'arte"[61]. Accogliendo l'invito che Giuseppe Agnello rivolgeva agli studiosi oltre mezzo secolo fa, ho affrontato questa ricerca, di cui si presenta una sintesi.

I caratteri del Rinascimento catalano. Architettura sacra

"El renacimiento en España no representa equilibrio, sino exaltación"[62]: l'architettura del Rinascimento spagnolo non persegue l'equilibrio e la perfezione classica, ma l'esaltazione della tensione spaziale mediante forme diverse da quelle della tradizione italiana. Il trattatista spagnolo Juan de Arfe nel 1587 definiva "maniera moderna" le forme gotiche e "maniera romana" il linguaggio classico del Rinascimento[63]: l'arte gotica, dagli artisti italiani considerata "barbara", perché distante dai canoni classici, per gli artisti spagnoli era moderna e ricca di significati innovativi[64]. Il Medioevo è per i Catalani l'epoca della formazione del grande Impero, del massimo splendore della vita politica, del dominio economico del Mediterraneo[65]. Gli uomini del Quattrocento non volevano rinunciare al glorioso passato medievale per adottare il linguaggio classico, visto come espressione dominante dell'Impero Romano. Quindi, "se non si adotta il linguaggio fiorentino non lo si fa perché non lo si conosce, ma lo si fa perché ci si vuole diversificare e si vuole attingere al patrimonio espressivo legato al proprio prestigioso passato"[66]. Con questi presupposti, appare coerente la permanenza di forme artistiche gotiche fino al XVI secolo e la tarda assimilazione di forme rinascimentali, interpretate più come ornamento che come struttura.

Con la sua navata unica larga circa 23 metri, la Cattedrale di Gerona[67] è la dimostrazione concreta che nel Rinascimento catalano non si persegue l'equilibrio, ma la tensione della composizione spaziale. Il progetto iniziale del 1312 prevedeva la costruzione di tre navate. I lavori si protrassero fino al 1347, con la costruzione dell'abside. Nel 1386 sotto la direzione di Pere Sacoma fu cambiato il progetto iniziale a favore di una costruzione a navata unica. Ma l'impresa era complessa e rischiosa: tra il 1386 e il 1416 i documenti attestano numerose riunioni tra i più prestigiosi architetti e il Capitolo della Cattedrale, fonti per la conoscenza teorica dell'architettura gotica catalana e la sua predilezione per lo spazio unico. Il progetto fu portato avanti a navata unica dal 1416 con il parere favorevole di Guillem Bofil e di Guillem Sagrera, l'architetto più autorevole del suo tempo, il quale approvò la soluzione della navata unica, perché le fondamenta sarebbero state sufficienti a sostenerla, sebbene in zona sismica. Inoltre, l'edificio sarebbe stato più proporzionato rispetto alla facciata. Da allora nelle chiese della Catalogna si diffuse la copertura a volta in muratura in grado di coprire navate uniche ampie fino a trenta metri, con un sapiente uso di contrafforti alti e snelli, che movimentano la massa muraria. L'accentuazione dell'andamento orizzontale nelle proporzioni tra larghezza e altezza genera una sorta di "avidità spaziale"[68], che valorizza il senso plastico d'ascendenza roma-

Figura 7. Palermo, Chiesa di S. Maria della Catena, fine XV-inizio XVI secolo; Figura 8. Zagarise (CZ), Chiesa Collegiata dell'Assunta, XV secolo.

na, filtrato dall'esperienza costruttiva cistercense.

L'architettura che alcuni storici definiscono gotico-catalana è molto lontana dal gotico francese, sia nella logica costruttiva che nel significato: nell'architettura sacra prevale la spazialità unica, retaggio della tradizione costruttiva romana, filtrata attraverso l'architettura Cistercense[69] e Mendicante[70]. Gli Ordini Mendicanti "anziché differenziarsi per propri autonomi caratteri distintivi, ricercavano al contrario proprio la conformità al contesto in cui si inserivano e dunque un preciso adattamento, di volta in volta, ai diversi gusti e metodi costruttivi dei diversi luoghi e tempi"[71]. Lo spazio interno è compatto e chiuso, ben definito geometricamente, ma non leggibile dall'esterno. Per questo motivo non è molto diffusa la facciata a capanna o a frontone, si preferisce quella a terminazione rettilinea, come nelle chiese di Santa Maria del Pi [fig. 6] e di Santa Maria del Mar a Barcellona o nella chiesa di Santa Maria di Castello d'Empuries (Alt Empordà, Gerona). Quando si adotta la soluzione a frontone, come nella chiesa di Santes Creus (Alt Camp, Tarragona), i tre elementi che la compongono hanno un andamento rettilineo.

Questo tipo di facciata fu introdotta nel Regno di Napoli nella prima metà del XV secolo nella chiesa dell'Annunziata a Carinola (CE), feudo di Giovanni Antonio Marzano, padre di Marino Marzano, genero di Alfonso V d'Aragona. A Palermo tra Quattrocento e Cinquecento la facciata a terminazione rettilinea è la preferita: oltre che in S. Maria della Catena [fig. 7], è presente anche nelle chiese di S. Maria di Portosalvo, di S. Maria dei Miracoli e nella controversa S. Eulalia dei Catalani[72].

Nel territorio di Cagliari, città conquistata dai Catalani tra il 1324 e il 1326, numerose chiese presentano facciate rettilinee merlate, tra cui quella di San Pietro a Settimo San Pietro, il cui altare fu consacrato nel 1442 e che conserva l'abside e una cappella con volte stellari; la parrocchiale di San Pietro ad Assemini, dotata di contrafforti angolari; la parrocchiale di San Giorgio a Sestu[73].

In Calabria l'uso di facciate rettilinee nell'architettura sacra è documentato in due centri in provincia di Catanzaro, le cui vicende feudali sono legate ad una delle famiglie più vicine alla corona d'Aragona, i Sanseverino di Bisignano[74]: a Cropani nella chiesa Collegiata dell'Assunta[75] la facciata rettangolare a sviluppo allungato è bipartita in orizzontale da un toro, che continua sulla torre campanaria. Nella chiesa Collegiata dell'Assunta a Zagarise[76] la

Figura 9. Alghero, Cattedrale di S. Maria, campanile ottagonale, II quarto XVI secolo; Figura 10. René Ducloux, portale laterale della chiesa di S. Maria della Mercè, proveniente dalla distrutta chiesa di S. Miguel, Barcellona, primo quarto XVI secolo; Figura 11. Id., particolare; Figura 12. Id., particolare

facciata a capanna nella parte inferiore è racchiusa da una trama di cornici di pietra, in cui si collocano il portale e due edicole [fig. 8].

Le pareti laterali delle chiese sono ritmicamente segnate dall'alternanza dei contrafforti. La morfologia del contrafforte catalano è determinata da motivi di ordine pratico e figurativo: poiché nella maggior parte degli edifici si usano le volte estradossate senza tetto, l'acqua piovana si concentra nei punti più bassi. Gli scoli dell'acqua sono inseriti nei contrafforti, che svolgono funzione di grondaia e al tempo stesso sostengono le volte, rendendo inutile la presenza di navate laterali per distribuire il peso delle coperture.

Anche negli edifici a tre navate si riduce la differenza in altezza, mentre il rapporto tra le campate della navata centrale e quelle delle navate laterali non è di 1:2, come in Francia, ma di 1:1, con l'effetto di uno spazio unico, serrato tra mura possenti, prive di ogni ornamento. Le sculture policrome sono poste solo nelle chiavi di volta e accanto ai portali.

In Catalogna il pilastro cilindrico è molto raro, più usato come sostegno nelle navate è il pilastro ottagonale[77] e anche i campanili presentano pianta ottagonale, come quelli del monastero di Pedralba e della Cattedrale di Barcellona. Nel Regno di Napoli si preferiscono torri a pianta quadrata, con piani divisi da cordoli aggettanti, tamburo ottagonale e talvolta cuspide piramidale, sul tipo del campanile napoletano di S. Pietro a Maiella. Il campanile della Cattedrale di Alghero presenta la pianta ottagonale dell'antica struttura, con un ricco portale [fig. 9].

In alcuni casi, la tradizione gotica e il nuovo linguaggio del Rinascimento convivono: tra il 1490 e il 1520 nell'architettura spagnola la decorazione a grottesca, segno distintivo del Rinascimento italiano, si colloca su edifici che conservano una struttura gotica. La decorazione scultorea presenta caratteri pittorici piuttosto che plastici, in continuità con la tradizione decorativa medievale.

La decorazione a grottesca, criticata da Vi-

truvio come irrazionale[78], fu molto amata dagli artisti catalani[79], che la utilizzarono per ornare le superfici delle facciate costruite secondo i modelli gotici, privilegiando la funzione ornamentale su quella strutturale. Un esempio di notevole qualità formale è costituito dal portale laterale della chiesa di S. Maria della Mercè a Barcellona, proveniente dalla chiesa di S. Miguel [fig. 10], costruita nel 1516 e abbattuta nel 1868. Il portale fu scolpito dal francese René Ducloux [fig. 11], il cui nome è presente a lettere capitali sul piedritto sinistro [fig. 12], mentre la chiesa fu costruita da Gabriel Pellicer e Pau Mateu[80]. Il disegno del portale è certamente influenzato dalla cultura gotica della tradizione catalana, ma nei piedritti le decorazioni a grottesche denotano un aggiornamento sul linguaggio classico del Rinascimento italiano.

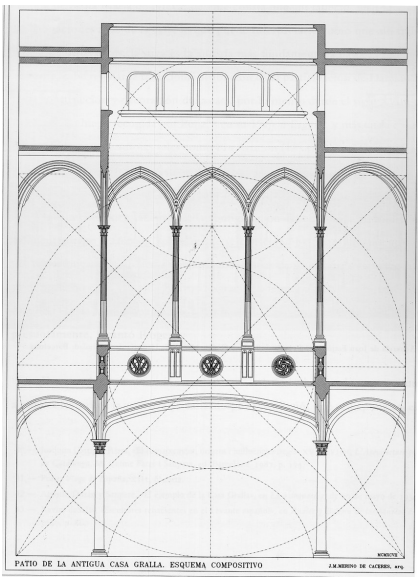
Tra il 1520 e il 1540, quando si formarono le scuole regionali, la struttura architettonica degli edifici continuò a seguire la tradizione gotica, tanto che gli studiosi spagnoli individuano un "gotico del XVI secolo"[81]. In Spagna durante il '500 si completarono le cattedrali gotiche, le cui strutture conservarono i caratteri tradizionali, arricchendosi di elementi decorativi della cultura ispano-araba, dando vita al raffinato ed eclettico gotico-fiammeggiante, contemporaneo al linguaggio rinascimentale italiano. Architetti come Rodrigo Gil lavorarono nelle cattedrali gotiche e in opere configurate secondo i nuovi repertori formali[82].

I caratteri del Rinascimento catalano. Architettura civile

Gli edifici di abitazione e di pubblica utilità presentano una volumetria semplice e una copertura piana a terrazza e in alcuni casi volte estradossate, con ampi saloni voltati, archi diaframma e contrafforti esterni. Prevale la facciata rettilinea percorsa da fasce marcapiano e cornici ad andamento curvilineo con funzione decorativa. Le finestre e i portali non sono disposti in modo simmetrico e presentano anch'essi decorazioni scultoree. La pianta generalmente presenta un blocco rettangolare con sviluppo allungato. Gli edifici non superano i due o tre piani di altezza.

I palazzi signorili sono composti da più blocchi, articolati intorno ad un patio centrale (retaggio delle case romane) dotato di una scala monumentale che conduceva al piano nobile, dove si aprivano i loggiati con eleganti logge ad archi acuti o ribassati su esili pilastri ottagonali. Sulla facciata rettangolare, talvolta affiancata da una torre, dominava la superficie piena rispetto alle aperture di porte e finestre, non disposte in modo simmetrico[83].

Le vicende subite da Casa Gralla a Barcellona sono emblematiche della sorte di questi edifici di civile abitazione. Dell'edificio resta soltanto il patio, montato all'interno della sede dell'impresa Prosegur, alla periferia di Barcellona. I committenti furono personaggi di alto rango, che con i loro spostamenti per l'Europa contribuirono alla codificazione di un linguaggio architettonico complesso, segno tangibile di potere politico ed economico[84]. Il palazzo, fondato nel 1306, nel 1504 subì un primo cambiamento in seguito al matrimonio della figlia del proprietario con un membro della famiglia Gralla. Nel 1516 fu costruita la nuova facciata in stile rinascimentale e il patio. Il Consiglio dei Cento apprezzò tanto il progetto, che procurò la pietra dalla montagna del Montjiuc e l'acqua dall'acquedotto pubblico. Sulla facciata il committente ordinò di collocare una doppia iscrizione con le frasi vitruviane *Privatae voluptati* e *Publicae venustati*. Il portale principale era di grande ricchezza, le ampie finestre ornate da colonne e pilastri di ordine corinzio, medaglioni con figure di imperatori romani e di Ercole. La bellezza dell'opera giustifica l'attribuzione al famoso scultore rinascimentale Damian Forment, ma non abbiamo documenti che lo attestino. L'edificio, situato in Calle Portaferrissa, tra la Cattedrale e la Rambla, rimase integro fino al 1856, quando si aprì la vicina Calle del Duca della Vittoria e fu abbattuto. Durante la demolizione s'interessò dell'immobile l'eroe catalano José Xifré y Casas, che si preoccupò di salvare il materiale lapideo, con l'intenzione di ricostruire la facciata, la scala e il patio in una tenuta di sua proprietà. Per questo incaricò l'architetto Elias



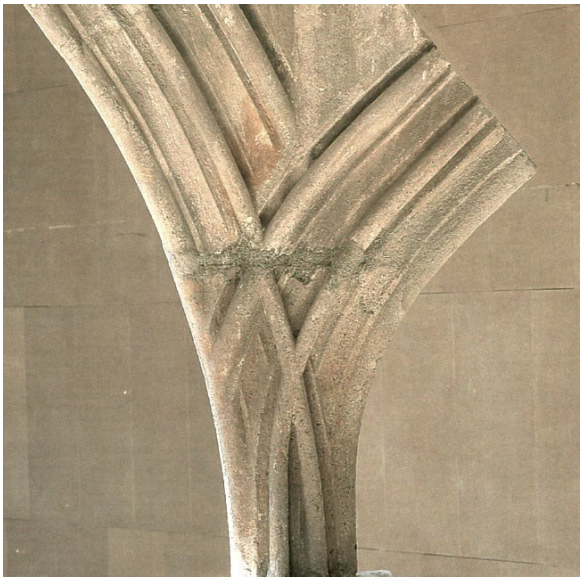


Figura 13. Merino De Caceres, schema compositivo del patio della Casa Gralla a Barcellona, 1997; Figura 14. Barcellona, *maclas* nelle arcate del patio della Casa Gralla, 1516. .

Rogent di elaborare il rilievo dell'edificio, poi andato disperso. Buona parte della pietra della casa Gralla fu depositata vicino al "baluarte de Tallers" e altra in un patio della Calle Santa Anna, da dove fu portata, dopo 25 anni, a S. Martin de Provencal nell'anno 1881. Lì la vide e la acquistò il Marchese Antoni Brusi y Ferrer, con l'intenzione di utilizzarla nella sua villa di Sant Gervasi de Casoles, tra le attuali vie di Balmes e Alfonso XII. Nel montarle scoprì che l'imballaggio conteneva le pietre del patio e non della facciata, come egli credeva. Ciò lo costrinse a progettare un nuovo edificio in cui includere il patio, che fu costruito nel 1882. Della pietra abbandonata nel "baluarte de Tallers", parte fu utilizzata in altre costruzioni e alcuni frammenti furono salvati e ricomposti nel Museo delle Belle Arti di Barcellona, dove si conserva un frammento di *gàrgola*, e in quello di Santacana a Martorell, che custodisce parte dell'architrave del portale d'ingresso. Mezzo secolo dopo un grande architetto catalano, Josep Puig i Cadafalch, buon conoscitore dell'edificio attraverso le fotografie e alcuni resti conservati, ricostruì idealmente l'antica facciata in un edificio che innalzò nel 1907 nella Rambla di Catalogna numero 126, la Casa Serra, oggi sede della Deputazione Provinciale di Barcellona. Nel 1964 il patio, che era stato rimontato nella casa del Marchese Brusi, fu nuovamente smontato e le sue oltre seicento pietre viaggiarono di magazzino in magazzino, finché giunsero in un deposito di Cornellà de Llobregat, da dove si persero le tracce. Nel 1994 Herbert Gut comprò le pietre da un antiquario con l'intenzione di incorporarle in un antico magazzino che aveva progettato di costruire per la sede barcellonese dell'impresa Prosegur, di cui era Presidente Esecutivo. Nel giugno 1995 l'architetto Octavio Mestre Aramendia redasse il progetto di ricomposizione e inclusione nell'edificio nella fabbrica. Nonostante la mancanza di simmetria che presentava la facciata, era evidente una certa regolarità, con un'esatta distribuzione dei vuoti di ogni piano e con una certa gerarchia delle bucature. Le finestre erano dotate di una cornice decorata a bassorilievo, con motivi diversi le une dalle altre. I frontoni erano sostituiti da decorazioni a grottesche, con motivo a clipeo centrale con stemmi araldici,

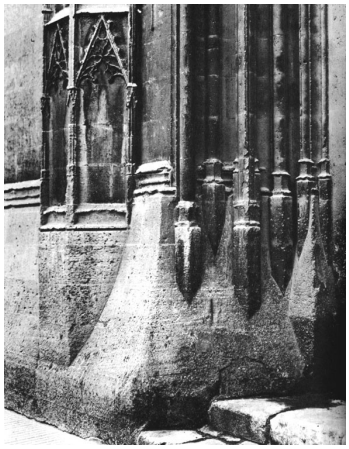


Figura 15. Palma de Mallorca, *maclas* alla base del portale della Llotja, Guillem Sagrerà 1426, Arnau Piris 1447; Figura 16. Barcellona, *maclas* nelle arcate del patio di Palazzo Centelles, II decennio XVI secolo; Figura 17. Barcellona, *maclas* alla base del portale maggiore della Chiesa di S. Maria del Mar, 1328-1383; Figura 18. Barcellona, *maclas* nel portale laterale della chiesa di S. Maria del a Mercè, proveniente dalla Chiesa di San Miguel, primo quarto XVI secolo

sostenuti da putti e figure nude e accompagnati dal repertorio decorativo classico, formato da mostri, mascheroni, foglie di acanto, cornucopie, ghirlande. Il patio presenta una struttura che si allontana dal modello tradizionale catalano: è impostato con quattro gallerie e la scala è spostata verso l'interno dell'abitazione. La pianta è quasi quadrata, di 5,50 x 6,33 metri per lo spazio aperto, con quattro corridoi la cui dimensione originale non si conosce, ma deduciamo che fosse 2,35 metri per lato. Era formato da due piani più un attico: il corpo inferiore era delimitato da quattro ampie arcate ribassate su colonne con capitelli corinzi con pulvino, il corpo principale da tre archi acuti, il terzo da cinque. Il rilievo di una facciata del patio, elaborato nel 1997 dall'architetto Merino de Caceres, denota una buona conoscenza dei moduli proporzionali in uso nell'architettura italiana del primo Rinascimento [fig. 13]. Le ampie arcate ribassate del corpo inferiore sono costruite con tre centri. Tra i capitelli e l'imposta delle arcate si disponeva un abaco simile a un pulvino, soluzione simile a quella utilizzata da Brunelleschi e diffusa nell'architettura siciliana del Rinascimento. Nell'attuale ricostruzione questo elemento non compare, mentre esisteva nel patio di Casa Brusi, come testimonia una foto del 1915. Quattro archi ribassati poggianti sui capitelli spingevano le forze negli angoli del patio. Nelle arcate del patio compaiono le *maclas* [fig. 14], intersezioni e sovrapposizioni di forme e volumi[85]: sono presenti nel portale della Loggia di Palma di Maiorca [fig. 15], la cui costruzione iniziò nel 1426 su progetto di Guillem Sagrera, cui subentrò nel 1447 Arnau Piris, che portò a compimento i lavori nel 1451[86]. Le *maclas* si trovano a Barcellona in diversi edifici, come nella scala di Palazzo Centelles[87] [fig. 16], nel portale della chiesa di S. Maria del Mar [fig. 17], nel portale dell'antica chiesa di S. Miguel [fig. 18]. Persino nelle basi dei pilastri della Sagrada Familia di Gaudì si nota l'uso delle *maclas*, con riferimento al mondo naturale. Vedremo in seguito come esse siano un elemento che caratterizza l'architettura del Rinascimento nel Regno di Napoli.

I caratteri dell'architettura sacra del XV secolo nel Regno di Napoli

Prima di analizzare le forme in cui l'architettura catalana si manifesta nel Regno durante il XV secolo, è utile individuare strutture e decorazioni mutuate dalle epoche precedenti, interpretate e impaginate secondo schemi compositivi e codici espressivi che variano da regione a regione. La complessità del nuovo linguaggio architettonico è determinata dal fatto che, "a differenza di altre regioni, dove il passaggio dal Medioevo al Rinascimento si realizza per successione cronologica, per sostituzione di artisti nella direzione dei cantieri, Napoli presenta forse il più insolito caso di coesistenza di più linguaggi"[88]. Per delineare le determinanti culturali dell'architettura nel Regno di Napoli in età aragonese è, quindi, necessario rileggere criticamente le forme architettoniche in relazione al contesto culturale ed economico delle epoche precedenti l'unificazione del Regno da parte di Alfonso V. "Per quanto riguarda il Regno di Napoli, gli elementi caratterizzanti il Quattrocento, erroneamente detti catalani o durazzeschi, si rifanno all'impero. Non si tratta però dell'antico Impero Romano, ma del nuovo impero ricostituito nel meridione da Federico II, riprendendone elementi di linguaggio, a loro volta improntati alla componente classica che permea tutto il Mediterraneo, dal periodo romano in poi, filtrata attraverso i bizantini ed attraverso gli arabi, nonché tramite i cistercensi e le crociate, collegata anche al Gotico europeo"[89]. Il legame tra la Corona Aragonese e i Cistercensi è dimostrato dal fatto che la Chiesa di Santes Creus a Poblet (1152), usata come Cappella funebre reale, dipendeva da Clairvaux.

A Napoli il passaggio dalla dinastia angioina a quella aragonese, "lungi dall'interrompere, sembra rafforzare un particolare equilibrio di indirizzo la cui portata va considerata oltre i limiti di tempo segnati dalla successione degli avvenimenti ed oltre anche la qualità stessa della produzione superstite"[90]. Carlo II d'Angiò, "erede anche della profonda devozione paterna, e corroborato in tale disposizione dalla religiosissima consorte Maria d'Ungheria, non era soltanto un costruttore di monasteri, anzi la sua predilezione per i Francescani tendeva già a quello spiritualismo che metteva i seguaci della perfetta povertà in conflitto con la Chiesa, ripiombandoli in quelle attese apocalittiche tanto diffuse in Italia da quando il calabrese Gioacchino da Fiore le aveva iniziate"[91]. Il legame tra Angioini e Francescani si rinsaldò per mezzo di Ludovico d'Angiò, secondogenito di Carlo II e di Maria d'Ungheria. Giovanissimo fu consacrato Vescovo di Tolosa; nel 1296 rinunciò al Regno di Sicilia in favore del fratello Roberto, per prendere i voti nell'Ordine Francescano[92]. Carlo II aiutò i Domenicani ad erigere la chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli, sua moglie Maria d'Ungheria patrocinò la costruzione del convento di S. Maria Donnaregina per le Clarisse.

La cultura angioina prevalse negli anni compresi tra il 1400 e il 1442, sia pure nella particolare accezione durazzesca. Se pure è vero che con gli Angioini la cultura napoletana si collegò al gotico europeo, le matrici culturali dell'architettura del Trecento napoletano si comprendono meglio se si collegano alle coeve esperienze catalane. Il committente di maggiore importanza fu Sancha di Maiorca, che sposò in seconde nozze Roberto il Saggio nel 1309[93]. L'anno seguente fece fondare la chiesa di Santa Chiara per i Francescani, seguendo i modelli dell'architettura sacra catalana, connessi a quelli degli Ordini Mendicanti: navata unica con cappelle laterali tra robusti contrafforti.

"Sebbene non si abbia conferma, nei documenti pervenuti sino a noi, di presenze artistiche catalane in età angioina, ciò non toglie che essi potessero fornire un apporto alla cultura architettonica meridionale anche prima dell'avvento politico del regno aragonese di Napoli"[94].

Durante il Regno degli Angiò-Durazzo si diffonde in architettura una tendenza all'esaltazione dei valori strutturali e delle membrature architettoniche, che muove dalle esperienze del coro di S. Lorenzo e, attraverso l'abside di Donnaregina e il coro di S. Chiara, giunge alla soluzione del portico della chiesa dell'Incoronata[95].

Soffermiamoci sulle vicende costruttive e dei restauri dei principali edifici sacri napoletani del Trecento[96], con l'intento di riconoscere alcuni elementi costruttivi propri della tradizione catalana.

La Chiesa di Santa Chiara a Napoli

Nel 1953 fu riaperta al culto la chiesa di S. Chiara, dopo la conclusione dei restauri, per riparare i danni causati dai bombardamenti del 4 agosto 1943. Bruno Molajoli, Soprintendente alle Gallerie per la Campania e Reggente la Soprintendenza ai Monumenti, presiedeva una Commissione di cui facevano parte Roberto Pane e Ottavio Morisani. Il restauro mirava al recupero delle forme di un medioevo immaginario, con la costruzione di un tetto a capriate lignee. "In origine come era il tetto che copriva la basilica? Senza dubbio un tetto a capriate, come si conosce da alcuni documenti contenuti nei registri angioini, relativi all'acquisto del legname necessario per la copertura della basilica"[97]. Tuttavia, nel documento non compare alcun riferimento alla destinazione d'uso del legname, proveniente dai boschi del *Mercurion*, regione di confine tra la Basilicata e la Calabria. Le dimensioni delle travi di legno indicate nei documenti corrispondono all'ampiezza della navata, ma non è certo che esse fossero destinate alla costruzione del tetto a capriate, potevano servire per innalzare l'impalcatura necessaria alla costruzione delle volte in muratura. Ettore Bernich sostenne che la copertura originaria doveva essere a volta, ma la sua ipotesi non fu accolta né studiata. Tuttavia, sembra la più verosimile. Egli notava la presenza dei massicci contrafforti sui lati della chiesa, destinati evidentemente a sostenere il peso delle volte. In quest'ottica trova logica spiegazione la presenza delle cappelle laterali molto sporgenti verso la navata, che creano una galleria, su cui poggiava l'ampia volta in pietra, probabilmente in tufo, materiale leggero e abbondante in città.

Non è detto che le volte dovessero essere necessariamente ogivali. "Su quali strutture avrebbero poggiato le volte ogivali? La vastità della basilica, infatti, avrebbe richiesto le colonne a sostegno delle volte, come si nota nelle chiese gotiche"[98]. È dato per scontato che il modello di riferimento della chiesa di S. Chiara fosse una cattedrale gotica, ma poteva non essere così, dato che la committente della chiesa era una regina proveniente dalle Baleari, Sancha di Maiorca. Nell'architettura catalana del XIV secolo era possibile coprire con volte in muratura navate larghe anche 30 metri senza l'uso di colonne e pilastri. Le volte di norma erano estradossate, come si vede nella Certosa di S. Giacomo a Capri, che potrebbe essere stata costruita dopo il terremoto del 1456 da maestranze catalane[99]; nella Chiesa dell'Annunziata a Ravello; nelle cosiddette "case a botte" della costiera amalfitana e giù fino al monastero di Santa Maria di Monte Persano a San Lucido (CS).

Numerose sono le similitudini tra S. Chiara e S. Maria del Pi a Barcellona (1322-1415): la pianta a navata unica con cappelle laterali, la facciata racchiusa da torri con un rosone non a raggiera, ma caratterizzato da un linearismo astratto; i contrafforti aggettanti sulle pareti laterali. Un elemento decorativo di piccole dimensioni, il rosone sulla sommità della facciata di S. Chiara, dall'insolita forma triangolare, rimanda a modelli catalani, come quello della Cappella del Sangue della Cattedrale di Valencia.

La chiesa di Santa Barbara in Castelnuovo

La costruzione di questa chiesa, con funzione di Cappella Palatina, fu intrapresa nel 1307 e conclusa nel 1311[100]. L'interno fu affrescato da allievi di Giotto, chiamato a Napoli nel 1328 dalla regina Sancha per decorare la chiesa di S. Chiara[101]. Anche questa chiesa, come S. Chiara, è a navata unica, con torri ottagonali sulla facciata e nell'abside.

L'elemento architettonico che indica contatti con modelli catalani è il rosone, la cui attribuzione è dibattuta tra Sagrera e Forsimanya[102]. Come nel rosone della chiesa di Vall -de-Roures e in quello di S. Maria del Mar a Barcellona, inutilmente si cercheranno elementi a raggiera confluenti verso il nucleo centrale. Alexandre Cirici ha interpretato questa perdita

di simmetria come espressione della trasformazione della società, nella metà del XV secolo, in direzione democratica: con l'ascesa della borghesia s'indebolisce l'autorità centrale[103]. A parte questa interpretazione sociologica, è evidente il riferimento al mondo naturale, diffusosi in Europa con il gotico fiammeggiante. Nella pittura della corte aragonese di Napoli si manifesta un simile cambiamento, nel disegno delle aureole dei Santi, non più raffigurate come semplici raggi concentrici, ma con un grafismo prezioso e astratto, evidente, ad esempio nelle aureole delle francescane inginocchiate nel dipinto di Colantonio raffigurante S. Francesco che consegna la Regola (Napoli, Capodimonte).

La chiesa di S. Maria dell'Incoronata

Fu costruita per volere di Giovanna I d'Angiò nel 1352, a ricordo del matrimonio con il cugino Ludovico di Taranto e della sua conseguente incoronazione[104]. Come per tutte le altre chiese angioine, anche in questo caso non è possibile analizzare la struttura architettonica nella sua autenticità, a causa dei numerosi restauri, l'ultimo dei quali, di notevole entità, fu condotto negli anni '20 sotto la direzione di Gino Chierici. Durante i lavori "la demolizione del fabbricato sovrastante ha messo in luce l'esistenza di volte estradossate in battuto di lapillo, perfettamente rifinite, con l'apparato per il convoglio delle acque piovane. Ciò malgrado, i responsabili della Soprintendenza hanno deciso di ripristinare la copertura a due spioventi"[105], anche se Roberto Pane sosteneva che sarebbe stato opportuno scoprire l'elemento architettonico di maggiore interesse dell'edificio, cioè la volta estradossata[106].

Allo stato attuale, l'elemento di maggiore interesse, soprattutto per l'influenza che esercitò sulla formazione della tipologia del portale durazzesco ad arco ribassato, è costituito dal portico, con arcate simili a quelle del chiostro dei Minori in S. Chiara. In entrambi i casi, il restauro ha svuotato la lunetta di tamponamento tra l'arco ribassato e quello acuto. L'abside poligonale della navata principale è coperta da una volta ad unghie con costoloni in pietra, interrotti sulle pareti da una fascia orizzontale con funzione puramente grafica, che frena lo slancio verticale.

I caratteri dell'architettura civile del XV secolo nel Regno di Napoli

Il complesso e colto linguaggio dell'architettura meridionale del Quattrocento eredita e rielabora elementi costruttivi dell'architettura federiciana. Vediamo alcuni esempi:

- La facciata del Palazzo Reale di Palermo presenta un'articolazione complessa: una fascia marcapiano scende dal terzo piano verso il secondo, per racchiudere le arcate delle finestre fino all'imposta dei piedritti, conferendo un'articolazione plastica alla superficie muraria, indipendente dall'impianto interno. La presenza di tori aggettanti disposti sulle facciate degli edifici secondo un andamento spezzato è tipica dell'architettura catalana e può essere stata mutuata da quella federiciana.

- Il tema della grande sala a navata unica con copertura sorretta da ampie arcate-diaframma a sesto rialzato impostate su un basso pilastro è ricorrente nell'architettura federiciana. Un impianto simile è usato dai Catalani nelle grandi logge e nelle sale destinate a commerci.

- Le bugne a cuscino che rivestono le facciate dei palazzi napoletani non derivano da modelli fiorentini, ma da strutture possenti come il Maschio del Castello di Augusta.

- Le finestre che si aprono sulle facciate degli edifici di Napoli e del Regno sembra derivino da un prototipo federiciano: nella torre di Federico ad Enna una finestra conserva labili tracce del disegno originario, leggibile in una restituzione grafica pubblicata da Agnello nel 1935. Le tre cornici concentriche hanno un profilo spezzato negli angoli, che segue un andamento ad angolo retto, con il vertice rivolto verso il centro della bucatura, in cui ricade la bisettrice dei due angoli.

- Nei castelli federiciani sono presenti scale a chiocciola in pietra costruite nello spessore murario, caratterizzate dalla presenza di un toro aggettante che segue l'andamento dei

gradini. Questa soluzione è presente anche in molte scale catalane.

- Il portale di Castel del Monte è costituito da un grande timpano racchiuso in una cornice formata da modanature multiple. Il tema del portale inscritto in una cornice non è peculiare nell'architettura catalana della madrepatria, o, per lo meno, delle città capitali, mentre si trova in piccoli centri della Catalogna, e soprattutto nei paesi conquistati, in particolare nell'Italia centro-meridionale, dove permane la memoria del lessico architettonico e delle tecniche costruttive di età federiciana.

La difficoltà che si incontra nello studio dell'architettura civile a Napoli e nel Regno è causata da un lato dalle continue trasformazioni e manomissioni cui sono stati sottoposti nel corso dei secoli gli edifici per essere adattati alle rinnovate esigenze abitative, dall'altro dall'inconsapevolezza del loro significato architettonico, a volte addirittura alterato dai restauri.

Arnaldo Venditti ritenne il palazzo Penne di Napoli "la prima opera architettonica in chiaro rapporto con la produzione catalana"[107]. L'edificio fu commissionato nel 1406 da Antonio Penne, Segretario e Consigliere di re Ladislao, probabilmente a Antonio Baboccio da Piperno[108], autore del monumento funebre di Antonio Penne in Santa Chiara a Napoli. Ha pianta rettangolare con corte centrale, androne con volta a botte a sesto ribassato e volte a crociera con nervature nel corpo scala. La facciata è ricoperta da bugne decorate alternativamente con gli stemmi della famiglia, le piume, e quelli della corte, i gigli angioini. Il portale è ad arco ribassato inscritto; sul nastro alla fiamminga che corre intorno all'arco si leggono i seguenti versi di Marziale: *Qui ducis vultus nec aspicis ista libenter omnibus invideas invide nemo tibi*[109]. Il Consigliere del Re comunica alla società l'adesione al programma politico di Ladislao mediante il linguaggio architettonico preferito dalla Corte. La data di costruzione si evince dall'epigrafe al centro della cornice, che ricorda essere il ventesimo anno del regno di Ladislao, cioè il 1406: XX ANNO REGNO/ REGIS LADISLAI/ SUNT DOMUS HEC FACTE/ NULLO SINT TURBINE FRACTE/ MILLE FLUUNT MAGNI/ BISTRES CENTUNQUATER ANNI.

È possibile avere un'idea delle trasformazioni da esso subite leggendo una perizia del 1662, custodita presso l'archivio di Stato di Napoli[110]. All'inizio degli anni Settanta del Novecento il piano di recupero del centro storico di Napoli prevedeva il diradamento delle case ai lati della gradinata detta Pendino di S. Barbara, ad eccezione delle strutture quattrocentesche del palazzo, per il quale si suggeriva la demolizione dell'aggiunta laterale, per ridare alla piazzetta Monticelli la sua immagine originaria. Si prevedeva il restauro del cortile e del porticato[111].

Alcuni esempi di notevole qualità formale sono costituiti dai palazzi Marzano e Novelli a Carinola, Palazzo Pinto a Salerno, palazzo Antignano a Capua, palazzi Ajutamicristo e Abatellis a Palermo, palazzo Corvaja a Taormina. Il palazzo di Gaspare Sersale a Cosenza[112] conserva integra la facciata, di forma rettangolare allungata, in pietra da taglio squadrata, scandita da una rete di tori orizzontali e verticali, con una immediata vicinanza alla facciata della Casa della Città di Barcellona (attuale sede dell'Ayuntamiento de Cataluña), costruita da Arnau Bargues[113] tra il 1399 e il 1402, e alla facciata della Loggia di Valencia, opera di Pere Compte (1482-1498). Al piano terra piccoli portali, ora murati, davano accesso ai magazzini. Uno zoccolo modanato corre lungo al base, seguendo i cambiamenti di quota. Questo modo di segnare le superfici con linee spezzate contraddistingue l'architettura del rinascimento meridionale. Anche sulla facciata laterale del palazzo di Pompeo Sersale a Cosenza sull'alto basamento di bugne a cuscino corre una fascia che si spezza e cambia quota in corrispondenza delle finestre. Di particolare pregio artistico il portale del palazzo di Gaspare Sersale, ad arco ribassato inscritto in una cornice, con lunette decorate da fiori a bassorilievo. I capitelli della cornice dei piedritti sono decorati con foglie di quercia e con piccoli elementi a *crochet*. Il prototipo di riferimento è individuabile nell'architettura durazzesca napoletana, in particolare nel portale di Palazzo Penne del 1406 e in quello del palazzo

di Artusio Pappacoda, poi di Fabrizio Colonna, costruito verosimilmente prima del 1433. I modelli si possono considerare i portali dei palazzi Novelli e di Marino Marzano a Carinola. Rispetto ai modelli, cambiano le proporzioni, più slanciate nel portale cosentino, perché più tardo. La disposizione planimetrica del palazzo rispetta in parte la successione degli spazi del palazzo rinascimentale: dal portale si accede ad un andito; ai lati del portale si aprono locali destinati a funzioni commerciali e a deposito delle derrate alimentari, cui si accede direttamente dalla strada. Il cambiamento di funzione d'uso cui è stato sottoposto il palazzo ha causato una serie di trasformazioni, in parte irreversibili.

Sopravvivono, anche se in precario stato di conservazione, elementi della casa mercantile, di modeste forme e dimensioni, ma con evidenti citazioni della cultura architettonica aulica. Se ne possono vedere alcuni esempi a Sessa Aurunca, Cosenza e provincia, Siracusa e Lecce.

Inutilmente cercheremo nel palazzo meridionale del Rinascimento i valori spaziali di quello fiorentino e romano. La classe egemone dell'Italia meridionale volle differenziarsi nelle scelte culturali rispetto all'Italia centrale e settentrionale. Non si tratta di una posizione critica, ma di una diversa tradizione che confluisce, senza soluzione di continuità, dal palazzo normanno a quello federiciano fino al palazzo siciliano del Trecento, elaborato dalla classe nobiliare della corte aragonese. Le facciate si sviluppano in larghezza e non consentono di percepire la divisione dello spazio interno: sono assenti elementi verticali e fasce marcapiano; le aperture non sono poste su assi di simmetria e non presentano una gerarchia, che manca anche nella successione dei piani. "Mentre la nuova cultura toscana affermava la subordinazione delle parti in funzione di un insieme, quella tardogotica e ispanica tendeva ad un contesto di particolari più o meno preziosi ed autonomi"[114]. Le facciate dei palazzi quattrocenteschi sono caratterizzate dalla massa robusta delle mura, alla cui base corre uno zoccolo costituito da un toro aggettante, che segue l'andamento del piano d'imposta. I portali e le finestre costituiscono l'unico repertorio decorativo di un'architettura dalle linee essenziali, in cui la facciata è concepita come superficie bidimensionale, non come successione di piani, differenziandosi anche in questo dall'architettura del rinascimento toscoromano.

L'adozione del linguaggio artistico catalano assume nel Regno una forte connotazione politica: è adottato dalle famiglie nobili come simbolo di adesione al potere costituito, e con maggiore fedeltà nei confronti dei prototipi catalani da parte dei personaggi più vicini alla Corona.

Il palazzo di Marino Marzano[115] a Carinola, una delle più alte espressioni dell'arte catalana in Italia, ci consente di conoscere la disposizione planimetrica e l'alzato di un tipico palazzo feudale del Quattrocento nell'Italia meridionale, non molto dissimile dai modelli della Catalogna. Il patio è costituito da due ordini di arcate ribassate, composte da fasci di colonnine con i tipici capitelli della tradizione catalana. L'arco ribassato questa volta non forma un angolo con i piedritti, ma è smussato da un blocco di pietra posto sulla cornice del capitello. La complessità formale e la raffinatezza esecutiva degli elementi architettonici porta a credere che nel cantiere del palazzo operarono maestranze catalane, le stesse che, dirette da Sagrera e Forsimanya, lavoravano in Castelnuovo.

Alcuni sottosegni presenti nell'edificio sono stati trasferiti, semplificandoli, in opere calabresi. I contatti tra Carinola e la Calabria furono mediati dalla madre di Marino Marzano, Covella Ruffo, donna potentissima, che nel 1420 ricevette da Giovanna II di Durazzo il privilegio del *mero mistoque imperio* sulla contea di Montalto (CS)[116]. In questo paese sulla facciata della piccola chiesa di S. Chiara si conserva un antico esemplare di portale ad arco ribassato inscritto, con caratteri autoctoni[117], per la presenza di piedritti polistili interrotti a metà altezza da una fascia di anelli, di memoria cistercense, con l'inserimento di una cornice a toro intorno all'arco ribassato, come nei modelli durazzeschi.

Struttura e decorazione

Un carattere peculiare dell'architettura in esame è la "subordinazione dei fattori architettonici alla scultura"[118]. Anche questo aspetto segna un forte distacco dall'architettura del Rinascimento fiorentino: "ciò che a Napoli non è presente è proprio l'aspirazione che più altamente definisce l'ambiente toscano: quella di una ideale scansione di membrature, destinata a configurare uno spazio in cui la scultura si inserisca solo come un accessorio rappresentativo"[119]. Talvolta nelle sculture decorative poste sulle facciate si diffonde l'uso di forme tratte dal repertorio ornamentale classico, tra cui i busti clipeati, presenti nelle lunette dell'arco di Augusto a Rimini, che compaiono sulle finestre di Palazzo Gravina a Napoli, ma anche sull'ingresso della chiesa di Sant'Eulalia dei Catalani a Palermo e sul palazzo di Galeazzo di Tarsia a Cosenza. Decorazioni simili si trovavano sul portale di Casa Gralla a Barcellona e in una piccola casa-torre nel quartiere quattrocentesco di Madrid, con portale ellittico e decorazioni classiche nella finestra del primo piano.

A testimoniare la convivenza di diversi linguaggi architettonici, possiamo esaminare alcuni portali in provincia di Cosenza. È interessante notare che in Calabria l'arco ribassato compare precocemente nell'architettura sacra insieme ad un apparato decorativo ancora di derivazione cistercense: il portale della chiesa dell'Annunziata, già dei Minori Osservanti, a S. Lucido, databile intorno al 1426, presenta un ampio arco ribassato non incorniciato, poggiante su piedritti inanellati con capitelli a *crochets*, simili ai pilastri della Sala Capitolare dell'abbazia cistercense di S. Maria della Matina a S. Marco Argentano (CS).

Alcuni portali datati 1493 dimostrano che, nel pieno Rinascimento, nel Regno convivono linguaggi artistici diversi, condizionati da vari modelli culturali: svevo-cistercense, durazzesco e catalano: il portale della chiesa conventuale di S. Agostino a Paola, feudo dei Marzano, quello della chiesa conventuale di S. Maria del Carmine a Corigliano, feudo dei Sanseverino di Bisignano, e quello del palazzo di Gaspare Sersale a Cosenza [fig. 19], città demaniale[120]. Il portale di Paola conserva la struttura della tradizione cistercense (con riferimento al portale della Sala Capitolare dell'abbazia cistercense di S. Maria della Matina a S. Marco Argentano), in cui si inseriscono elementi della cultura artistica siciliana, come le colonnine tortili nella parte esterna dei piedritti. Il portale di Corigliano, di notevoli dimensioni, presenta un arco a sesto acuto architravato incorniciato, con la lunetta ornata nell'intradosso da archetti pensili con angeli musicanti e medaglione pendulo in chiave. Nelle lunette sono scolpiti l'Angelo annunziante e la Vergine annunziata. I piedritti polistili poggiano su leoni, in continuità con la tradizione medievale. Negli elementi decorativi ricorrono particolari derivati dall'arte federiciana, come le mensole dell'architrave in forma di telamoni, simili a quelle di Castel del Monte. Un'iscrizione è posta sull'architrave del portale, con la data e il nome del committente, l'Arcivescovo di Rossano, il napoletano Giovan Battista Lagni[121].

Figura 19. Cosenza, portale del Palazzo di Gaspare Sersale, datato 1493.

A Napoli in Via Tribunali 138 il portale ad arco ribassato del palazzo Caracciolo-Arena introduce in un androne con colonne classiche. A Siracusa nel palazzo Lanza Buccieri alla facciata catalana si contrappone la decorazione della controfacciata del patio, caratterizzata da un ampio arco ribassato, inscritto in una cornice con semplici capitelli e lesene scanalate. Nella Chiesa di Santa Maria della Catena a Palermo le nervature gotiche e gli archi ribassati policentrici poggiano su colonne con capitelli classici.

Un'ampia arcata ribassata caratterizza la facciata della chiesa napoletana di S. Maria di Monteoliveto, la cui costruzione fu intrapresa nel 1411 per volere di Gurello Origlia, protonotario di Ladislao di Durazzo[122]. È interessante notare con quale equilibrio convivano due linguaggi artistici e due culture diverse. All'ampia arcata ribassata durazzesca si affiancano due elementi a forma di tempietto, con timpano triangolare e piccolo oculo. All'interno le cappelle gentilizie denotano l'aggiornamento del gusto della corte napoletana, negli ultimi vent'anni del secolo, in direzione del linguaggio classico del Rinascimento, per la presenza di alcuni tra i maggiori esponenti del rinnovamento del linguaggio plastico, tra cui Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, impegnati nella realizzazione dei monumenti funerari delle famiglie eminenti[123]. L'immagine che la nobiltà ha affidato all'eternità è sempre stata fedele alla tradizione delle forme classiche: il monumento funebre retorico e declamatorio, dove si affollano simboli e allegorie.

Un'ampia arcata ribassata sostiene la cantoria nella controfacciata della chiese di S. Filomena a Cariati (CS), sulla cui facciata è incisa la data MCCCXXX. La Contea di Cariati nel 1420 era feudo di Covella Ruffo Marzano, madre di Marino Marzano. Un'arcata policentrica sostiene il portico d'ingresso della chiesa di S. Maria dello Spasimo a Palermo, di recente restaurata, la cui costruzione iniziò nel 1509, seguendo le forme della tradizione medievale e con la presenza di un chiostro ad arcate ribassate su pilastri compositi, secondo il linguaggio architettonico del rinascimento catalano[124].

A Cosenza, città demaniale, si trova un interessante esempio di arcata ribassata con funzione strutturale nel palazzo della famiglia Ciaccio, cui apparteneva il Gran Contestabile, il comandante supremo dell'esercito. La grande arcata incornicia un sottopasso, che segna una delle principali porte d'ingresso alla città. Sul fronte esterno il palazzo presenta una sola ampia arcata, costituita da un semplice cordolo in pietra raccordato direttamente sui piedritti, senza alcun capitello. Sul fronte interno, prospiciente la Piazza (dove aveva sede il Seggio dei Nobili) è fiancheggiata da altre due arcate tamponate, probabilmente in un'epoca successiva rispetto alla costruzione del palazzo. La curvatura di raccordo dell'arco con i piedritti è paragonabile a quella presente sulla facciata della chiesa napoletana di Monteoliveto, anche se i capitelli presentano una lavorazione semplificata rispetto ai modelli diffusi nel Regno, con una successione di gole e tori, che fa propendere per una datazione sul volgere del secolo.

"La rinuncia a un uso progressivo delle conquiste fiorentine sottolinea una visione dell'architettura largamente autonoma e una volontà creativa marcatamente individuale. Il particolare valore attribuito nella Napoli del Quattrocento alle murature di facciata dei palazzi si esplicita anche nell'impiego delle bugne a diamante, come quelle di palazzo Sanseverino costruito tra il 1455 e il 1470 da Novello da Sanlucano. Questa speciale forma di decorazione muraria, che abbelliva anche il piano basamentale di palazzo Sicola, oggi scomparso, e che anticipa gli esempi, oggi celeberrimi, di Ferrara e Bologna, sembra essere in rapporto diretto con l'impiego del bugnato "regale" nel basamento scarpato delle torri di Castelnuovo. Fu attraverso questo elemento decorativo che il gusto della corte riuscì a porre piede in città, ma è soprattutto l'isodomo che anche in seguito restò il tipo di muratura dominante a Napoli, toccando anche i paraggi"[125].

Rivestimenti in bugne a punta di diamante sono diffusi nel Regno di Napoli durante il XV secolo[126]: a Trapani il palazzo della Giudecca conserva un portale ogivale con conci a bugne di diamante, che rivestono anche la

torre; a Sciacca il palazzo Steripinto presenta la facciata interamente rivestita da bugne a punta di diamante. Esse sono utilizzate anche nel portale della Chiesa delle Vergini a Cosenza, che conserva la struttura tipica della tradizione costruttiva dei Francescani. Nonostante il diffuso impiego delle bugne a punte di diamante nel Regno di Napoli, nella storia dell'architettura il loro uso è legato al Palazzo dei Diamanti a Ferrara, realizzato oltre venti anni dopo rispetto all'opera napoletana di Novello da Sanlucano.

I portali ad arco ribassato: prototipi e modelli

I portali unificano il linguaggio architettonico del Regno di Napoli come simbolo di adesione al potere costituito. Il tipo più diffuso è quello ribassato, policentrico o ellittico. Interessa capire come l'arco genericamente detto ribassato s'inserisca nei portali di chiese e palazzi di Napoli e del Regno all'inizio del Quattrocento, divenendo il modello più diffuso, in contrasto con l'uso dell'arco a tutto sesto del Rinascimento. L'uso dell'arco ribassato è introdotto nell'architettura angioina napoletana, in cui in origine esso è sotteso ad un arco a sesto acuto, come nel portico della chiesa di S. Maria dell'Incoronata. Il modello del portale ad arco ribassato può essere considerato quello della chiesa di S. Marta a Napoli [fig. 20], fatta erigere nel 1400 dalla vedova di Carlo III, Margherita d'Angiò Durazzo per celebrare la riconquista del Regno da parte del figlio Ladislao. Nella chiesa aveva sede la Confraternita omonima, composta dalle famiglie nobili del Regno, i cui stemmi sono miniati nel Codice di S. Marta, ora all'Archivio di Stato di Napoli[127]. A ragione, quindi, Venturi sostiene che lo schema del portale con arco ribassato è sorto in periodo durazzesco[128]. Pur non essendo presente in Catalogna, secondo alcuni "per comodità di nomenclatura, potremo convenzionalmente chiamarlo ancora catalano, perché tale etichetta individua una corrente architettonica nella quale il portale si colloca, ovvero aragonese, se preferiamo una specificazione storico-politica"[129]. Sembra più opportuno definirlo durazzesco, non solo perché questo

Figura 20. Napoli, portale della Chiesa di S. Marta, 1400.

tipo di arco fece la sua comparsa a Napoli durante il regno di Ladislao, ma soprattutto perché fu il preferito dalla committenza feudale del tempo. Alcuni lo hanno definito durazzesco-catalano, perché resta in uso anche dopo l'unificazione del Regno da parte di Alfonso d'Aragona.

Secondo Roberto Pane "il tipico schema del portale durazzesco-catalano aveva origini locali ed era stato influenzato più da lapicidi senesi operanti a Napoli che non da quelli ispanici. In tal senso ha interesse osservare che il portale tardogotico della Catalogna, invece di presentare un arco ribassato, formante due angoli con i piedritti, è raccordato in curva ai piedritti stessi, in maniera da definire, nell'insieme, un arco ellittico. Si tratta, quindi, di un

Figura 21. Palermo, portale del Palazzo Vescovile, II metà XV secolo.

altro schema, non soltanto lineare, ma con diversa stereotomia. Quello napoletano, a partire dai noti modelli dei palazzi Penne e Bonifacio, è da riconoscere nella semplificazione e riduzione di uno schema strutturale gotico, e precisamente quello visibile nel chiostro dei Minori di S. Chiara e nel portico della chiesa dell'Incoronata"[130].

L'arco ribassato è il preferito dalla committenza e dagli anonimi artisti, talvolta è usato il tipo policentrico e ellittico. I conci sono larghi e a vista, mai intonacati. L'andamento dell'arco è accentuato dalla presenza di cornici concentriche alla sua traiettoria, che al centro dei piedritti s'interrompono bruscamente, raccordandosi con le modanature che salgono dal basso. A volte i piedritti sono privi di basamento, innestandosi direttamente sul piano di calpestio, come nel caso del portale del palazzo Pappacoda poi Colonna a Napoli e in quello del palazzo del cardinale Vitelleschi a Tarquinia, eseguito a Roma nel 1439 dallo scalpellino Buonomo. Sono del tutto assenti, in questi che si possono considerare dei modelli, elementi che ricordino la cultura classica, come capitelli e fasce decorate con dentelli, ovoli o scanalature.

Se l'arco ribassato è racchiuso in una cornice (come nella maggior parte dei casi a noi pervenuti), nelle lunette si collocano decorazioni a bassorilievo con motivi vegetali, che diventano quasi standardizzati. Nei modelli della seconda metà del secolo, soprattutto nelle province del Regno, nel punto di raccordo tra l'arco e il piedritto si pone un piccolo capitello semplice, come nel portale di S. Marta a Napoli.

Il disegno del portale durazzesco-catalano è molto diverso nelle proporzioni dai coevi esempi del rinascimento toscano, in cui il rapporto tra larghezza e altezza è quasi sempre 1:2. Il portale più semplice è costituito da un arco ribassato con cordolo aggettante che scende fino a un terzo del piedritto e piega verso l'intradosso. Il modello è costituito da un portale nel vestibolo di Castelnuovo. Questo tipo di portale è adottato anche nell'architettura sacra, come nel chiostro del convento di S. Bernardino dei Minori Osservanti a Morano Calabro (CS), feudo dei Sanseverino[131].

Non mancano le varianti del modello: due bastoni tangenti all'arco si uniscono oltre il bordo della cornice, a formare un triangolo, in cui porre lo stemma del casato. Si noti la maggiore fantasia nella trasgressione al modello in periferia rispetto alla capitale: a Napoli il portale del palazzo Caracciolo-Arena in via Tribunali 138 conserva intatta la semplicità del modello (S. Marta), le due versioni di Genazzano (casa di Martino V) e Palermo (Palazzo Arcivescovile[132], fig. 21) si arricchiscono di elementi della tradizione locale e di apporti stranieri. Il portale del Palazzo Arcivescovile di Palermo, insieme a quello del Palazzo Trabassi di Sulmona[133], costituisce un raro esempio di collaborazione di maestranze catalane e dell'Italia settentrionale, essendo il suo committente l'Arcivescovo Simone Beccadelli da Bologna. La fondazione del palazzo vescovile di Palermo risale al 1460 ed è testimoniata da due

Figura 22. Altomonte (CS), portale della Chiesa di S. Maria della Consolazione, annessa al convento dei Domenicani, metà XV secolo; Figura 23. Altomonte (CS), *maclas* nel portale della Chiesa di S. Maria della Consolazione, metà XV secolo; Figura 24. Palermo, *maclas* nelle arcate del portico di facciata della Chiesa di S. Maria della Catena, fine XV-inizio XVI secolo.

documenti: il primo relativo all'esecuzione di una finestra da parte di un maestro intagliatore, Giovanni Gambara, sul modello di un'altra, che stava eseguendo Joannes Cibrera, oriundo catalano. Il secondo documento è del 1492: Joan de Casada, maiorchino, s'impegnava a costruire una volta costolonata a cinque chiavi pensili.

Di particolare interesse per la conoscenza della diffusione e dell'evoluzione del tipo è il portale calabrese della chiesa di S. Maria della Consolazione ad Altomonte (CS), esempio di convivenza della tradizione costruttiva locale con elementi architettonici d'importazione[134]. La chiesa, riedificata da Filippo Sangineto intorno al 1340[135], a metà del Quattrocento subì notevoli trasformazioni per volere di Covella Ruffo[136], Contessa di Altomonte e moglie di Ruggero Sanseverino[137]. Nel portale [figg. 22-23] compare un elemento decorativo unico in Calabria, tema fondamentale dell'estetica medievale in tutti i paesi Catalani: le *maclas*, intersezioni e sovrapposizioni di forme e volumi. Nel Regno le *maclas* non sono molto diffuse, o ne restano scarse tracce, ma compaiono in Castelnuovo nel portale d'ingresso alla Sala dei Baroni e nell'arco d'accesso al corridoio sottostante la suddetta Sala, mentre a Palermo si trovano degli archi ribassati del portico di S. Maria della Catena [fig. 24].

Si conservano rari esempi di portali ad arco ellittico in Calabria e in Sicilia. Il portale

Figura 25. Gerace (RC), portale policentrico di una casa in Piazza della Repubblica al Borgo, metà XV secolo; Figura 26. Taormina (ME), portale su Corso Umberto n. 172, metà XV secolo.

della Confraternita dell'Annunziata a Caloveto (CS) è composto da un arco ellittico inscritto; a Gerace (RC) esso compare in una casa di civile abitazione[138] [fig. 25] dove, sebbene mutilo nella parte superiore della cornice, ripete lo schema di un portale presente a Taormina (ME) in Corso Umberto 172 [fig. 26].

In seguito al quotidiano depauperamento di un patrimonio irriproducibile, è nata l'esigenza di progettare questo percorso di ricerca[139]. Questa scelta, "di fronte a tante devastazioni e a innumerevoli disintegrazioni, costituisce la reazione intellettuale indispensabile per assicurare almeno la registrazione e l'interpretazione di un insieme di realtà grandi e piccole di cui domani non resterà più nulla, o quasi. È insomma uno sforzo disperato ed entusiasta per dare una memoria, ovvero per renderla intelligibile a sé stessa nel suo divenire, a una civiltà che per la sua tipica accelerazione tende a perdere la sua dimensione storica"[140].

Note

[1] Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, trad. di Maria Luisa Spaziani, Milano 1995, p. 9.

[2] Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Torino 1979, pp. 285-286. Le locuzioni in corsivo sono mutuate da codesto saggio.

[3] Josep M. Rovira, *Renacimiento y arquitectura. El palacio de la Generalitat*, Barcelona 1998, p. 47.

[4] Fernando Marías, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid 1992, pp. 19-26.

[5] Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Roma 1984, p. 21.

[6] Nuria De Dalmes, Antoni José i Pitarch, *Per a la definició de l'arquitectura gótica catalana*, in *História de l'art català, L'art gótic, s. XIV-XV*, Barcelona 1998[4], pp. 18-21.

[7] Alexandre Cirici, *Arquitectura gótica catalana*, Barcellona 1968, p. 8.

[8] Ivi, p. 9.

[9] Josep Bracons i Clapés, Pere Freixas i Camps, *Presentació*, in *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, Enciclopédia Cata-

lana, Barcelona 2002, p. 13.

[10] J. Bracons i Clapés, *La seqüència de l'arquitectura gòtica catalana amb relació a l'europea*, in *L'art gòtic a Catalunya,* cit., pp. 18-29.

[11] Christian Freigang, *Jean Deschamps i la definició d'una arquitectura gòtica meridional*, in *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura*, I, cit., p. 265.

[12] Ana Almagro Vidal, *La presenza della Corona d'Aragona nel Regno di Napoli: l'influenza spagnola nella formazione del linguaggio architettonico*, in Cesare Cundari (ed.), *Palazzo Novelli a Carinola. La storia, il rilievo, il restauro*, Roma 2003, p. 49.

[13] Joaquim Garriga, Maria Carbonell, *El desvetllament final al nou art*, in *Història de l'art català*, IV, *L'època del Renaixement, s. XVI*, Barcelona 1998[4], p. 169.

[14] Arturo Zaragozà Catalàn, *Arquitecturas del gótico mediterráneo*, in E. Mira, A. Zaragozà Catalàn (edd.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, Valencia 2003, I, pp. 105-196; A. Zaragozà Catalàn, *Costruire alla maniera degli antichi romani con stile gotico: architetture del gotico mediterraneo*, in Marco Rosario Nobile (ed.), *Matteo Carnilivari, Pere Compte 1506-2006, due maestri del gotico Mediterraneo*, Noto, Palazzo Trigona, maggio-luglio 2006, Palermo 2006, pp. 13-24.

[15] Paola Vitolo, *L'architettura gotica in Campania fra tradizione e innovazione. Introduzione*, in Francesco Aceto, Paola Vitolo (edd.), *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, tomo I, Battipaglia 2017, p. 13.

[16] Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 1565, f. 123v. Miniatura di scuola dell'Italia centrale, codice contenente *Della vita e delle gesta di re Ferrante d'Aragona* di Lorenzo Valla; *Detti e fatti di Alfonso d'Aragona* e *Trionfo di re Alfonso* di Antonio Panormita.

[17] Per la biografia: Giuseppe Caridi, *Alfonso il Magnanimo, Il re del Rinascimento che fece di Napoli la capitale del Mediterraneo*, Roma 2019.

[18] Antonio Beccadelli (Panormita), *Alfonsi regis Triumphus. Il Trionfo di re Alfonso*, introduzione, edizione, traduzione a cura di Fulvio Delle Donne, Potenza 2021, p. 14 e ss.

[19] Riccardo Filangieri, *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli,* Napoli 1964; Roberto Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975, I, p. 173; Lucio Santoro, *Castelli Angiolini e aragonesi nel Regno di Napoli*, Sagrate 1982, pp. 140-168; Virgilio Carmine Galati, *Riflessioni sulla Reggia di Castelnuovo a Napoli: morfologie architettoniche e tecniche costruttive. Un univoco cantiere antiquario tra Donatello e Leon Battista Alberti?*, in Ferruccio Canali (ed.), *Brunelleschi, Alberti e oltre*, "Bollettino della Società di Studi fiorentini", n. 16-17 (2007-2008), pp. 155-176; Ferruccio Canali, *L'arco di Alfonso d'Aragona in Castelnuovo a Napoli tra interpretazione storiografica, "robustamente" e 'anastilosi': una questione di critica e restauro ai primi del Novecento (1903-1908)*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", *Studium. Città, monumenti e cultura tra XVI e XXI secolo. Miscellanea per i vent'anni della SSF (1997-2017)*, a cura di Ferruccio Canali, n. 26-27 (2017-2018), pp. 159-231.

[20] Gabriel Alomar, *Los discípulos de Guillermo Sagrera en Mallorca Napoles y la Sicilia*, in "Napoli Nobilissima", vol. III, fasc. IV (1963), p. 135.

[21] Guillaume Peyronnet, *I Durazzo e Renato d'Angiò*, in *Storia di Napoli*, vol. III, Napoli 1969, pp. 335- 435.

[22] Maria Pia Di Dario Guida, *Itinerario aragonese*, in *Itinerari per la Calabria*, Roma 1983, p. 220.

[23] Enrico Calandra*, Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Universale di architettura, collana diretta da Bruno Zevi, Torino 1997 (rist. dell'ed. 1938), p. 52.

[24] Ersilia Carelli, *Elementi architettonici durazzeschi e catalani a Sessa Aurunca*, in "Napoli Nobilissima", XI (1972), p. 35.

[25] Emanuela Garofalo (ed.), *Le arti del costruire. Corporazioni edili, maestranze e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)*, Palermo 2010.

[26] Giuseppe Bellafiore, *Architettura in Sicilia (1415-1535*), Palermo 1984, p. 39.

[27] Maria Concetta Di Natale, Marco Rosario Nobile, Giovanni Travagliato (edd.), *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, catalogo della mostra, Complesso monumentale dello Steri. Università di Palermo, Palermo, 25 ottobre 2019-31 gennaio 2020, Palermo 2020, in particolare cfr. il saggio di Emanuela Garofalo, Marco Rosario Nobile, *"Cent'anni di solitudine"? L'architettura dei Chiaromonte tra storiografia e nuove prospettive*, pp. 67-80, nella nota 7 a p. 69 gli autori precisano che secondo i più aggiornati orientamenti storiografici, si usa il nome Chiaromonte al posto di Chiaramonte, riferendosi alla nobile famiglia catalana, che giunse in Italia al seguito dei re. I suoi primi membri sono ricordati alla fine dell'XI e all'inizio del XII secolo. Già nel 1293 erano chiamati *familiaris regii* e da allora ottennero innumerevoli concessioni e privilegi, che ne fecero i maggiori e più temibili feudatari del regno fino alla tragica conclusione che vide l'ultimo della casata, Andrea, condannato alla decapitazione nel 1392 dai nuovi sovrani aragonesi, cui si era fieramente opposto. Dopo la pace di Caltabellotta (1302) si imposero con la potenza delle loro armi e con la loro munificenza. Il loro palazzo a Palermo è detto lo Steri. A Siracusa ebbero il loro palazzo ad Ortigia. Il castello di Mussomeli, costruito da Manfredi III, costituisce uno dei migliori esempi di architettura chiaromontana del XIV secolo. Nel 1323 Giovanni II difese Palermo contro gli Angioini. Manfredi I ebbe il feudo di Modica e di Chiaromonte e fu Ammiraglio del Regno di Sicilia. A Modica esistono i ruderi del suo castello e, nella chiesa del Carmine, è stata scoperta la Cappella Chiaromonte. La figlia di Manfredi I sposò Ladislao di Durazzo. Manfredi II fu vicario generale del Regno e incontrastato padrone della Sicilia. A Manfredi III si deve il comando della spedizione contro i Saraceni sulle coste dell'Africa nel 1388, in alleanza con navi genovese, pisane e venete.

[28] Paolo Nifosì, *Modica. Arte e Architettura*, Modica 201, pp. 51-53.

[29] Francesca Paolino, *Architetture degli Ordini Mendicanti in Calabria nei secoli XIII-XV*, Roma 2002, pp. 64-69.

[30] Giuseppe Agnello, *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo, supplemento n. 6, Palermo 1969, p. 6.

[31] Sulla storia della Calabria in età vicereale cfr. il volume di Alessandra Anselmi (ed.), *La Calabria del viceregno spagnolo. Storia arte architettura e urbanistica*, Roma 2009.

[32] André Chastel, *I centri del Rinascimento*, Milano 1965, p. 2.

[33] Ivi, p. 8.

[34] Ivi, p. 265.

[35] Paola della Pergola, *Aspetti del primo Rinascimento nell'architettura della Calabria*, in "Emporium", n. 11-12 (1945), pp. 109.

[36] R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, cit., vol. I, p. 5.
[37] Arnaldo Venditti, *Presenze e influenze catalane nell'architettura napoletana del Regno d'Aragona (1442-1503)*, IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona, Vol. II, Napoli 1982, p. 504.
[38] A. Venditti, *Architettura catalana a Napoli e in Campania in età aragonese*, in Cesare Cundari (ed.), *Palazzo Novelli a Carinola. La storia, il rilievo, il restauro*, Roma 2003, p. 27.
[39] Renato De Fusco, *L'architettura del Quattrocento*, Torino 1984, p. 133.
[40] Ivi, p. 160.
[41] Simonetta Valtieri, *L'Umanesimo e la cultura mediterraneo-europea*, in *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1993, p. 356.
[42] Gérard Labrot, *La committenza nobiliare e le sue fabbriche*, in Gino Doria (ed.), *I Palazzi di Napoli,* Napoli 1992[2] (I ed. 1986), p. 25.
[43] Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'umanesim*o, Bari 1969, p. 100. Traduzione in spagnolo di Víctor Pérez Escolano, *La arquitectura del humanismo*, Madrid 1978.
[44] Fausto Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, p. 171.
[45] R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, cit., I, p. 81.
[46] Alfonso Gambardella, Carolina De Falco, *Avena architetto*, Napoli 1991.
[47] Il primo ospizio per trovatelli risale alla prima metà del XIV secolo, con un'attività durata circa due secoli. Franco Chillemi, *Messina. Un centro storico ricostruito*, Messina 2012, pp. 262-263.
[48] Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. VIII, Parte II, Liechtenstein 1967 (rist. dell'ed. Milano 1924), pp. 1-142.
[49] Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, Milano 1962, p.12.
[50] Massimo Rosi, *Presenze catalane nell'architettura del Rinascimento in Campania*, Napoli 1976; *Presenza catalana nell'architettura del Rinascimento in Puglia*, Napoli 1977*; Presenza catalana nell'architettura del Rinascimento in Basilicata e Calabria*, Napoli 1978; *Carinola. Pompei quattrocentesca*, Napoli 1979; *Il Palazzo Marzano di Carinola*, Napoli 1979*; Presenza catalana nell'architettura del Rinascimento in Sicilia*, Napoli 1982; *Architettura meridionale del Rinascimento*, Napoli 1983; *L'altro Rinascimento. Architettura meridionale del Quattrocento*, Napoli 2007.
[51] Massimo Rosi, *Rilievi mormandei*, Napoli 1987, pp. 25-26.
[52] Vittorio Glejeses*, Chiese e Palazzi della Città di Napoli*, Napoli, 1978, pp. 136-137.
[53] Introduzione a Jerry H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli 1995 (trad. dell'ed. Princeton Univerisity Press 1987), p. 8.
[54] Ivi, p. 24.
[55] M. P. Di Dario Guida, *Itinerario aragonese*, cit., pp. 197-232; Michele Guida, *Novità mediterranee nell'architettura dell'età aragonese in Calabria*, in "Rivista Storica Calabrese", n. s., a. XXXIV (2013), n. 1-2, pp. 11-28.
[56] Amerigo Restucci, *La Puglia e il Mezzogiorno continentale*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 1998, p. 460.
[57] Andreas Beyer, *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, cit., p. 457. Lo stesso Beyer ha partecipato al convegno internazionale sul tema *"Napoli è tutto il mondo". Arte Napoletana e Cultura Europea dall'Umanesimo all'Illuminismo*, American Academy in Rome, Biblioteca Hertziana, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Trinity College, Roma, Accademia Americana, 19-21 giugno 2003, con una relazione dal titolo *Introducendo il Nord. Gli Aragonesi come promotori della pittura moderna.*
[58] Marco Rosario Nobile, *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia (1458-1558)*, Benevento 2002, p. 67.
[59] M. Rosario Nobile, *Una committenza iberica nella Sicilia fra tardogotico e rinascimento*, in "Espacio, tiempo y forma", serie VII, n. 7 (1994), p. 32.
[60] Cesare Cundari (ed.), *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale. Verso la costituzione di un sistema informativo territoriale documentario ed iconografico, L'architettura dell'età aragonese nell'Italia centrale*, Roma 2007; C. Cundari (ed.), *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale*, rapporto conclusivo, Roma 2007. In questo volume le pp. 117 e 118 sono dedicate alle architetture della provincia di Cosenza.
[61] G. Agnello, *L'architettura aragonese-catalana in Italia*, cit., p. 6.
[62] "Il rinascimento in Spagna non rappresenta equilibrio, bensì esaltazione", l'affermazione è di Manuel Gómez-Moreno, in Agustín Cabañas Vázquez, *Catedrales de España*, Madrid 1967, Vol. III, p. 137. Manuel Gómez-Moreno (Granada 1870-Madrid 1970), storico dell'arte e pittore, fu una delle massime personalità del XX secolo e autore di oltre trecento volumi di studio sull'archeologia e l'arte spagnola. Dal 1913 insegnò all'Università di Madrid, fu Direttore Generale delle Belle Arti al tempo della Repubblica e massimo difensore del patrimonio artistico durante la Guerra civile. Fu membro della Reale Accademia di Storia e della Reale Accademia Spagnola. Alla sua morte la sua biblioteca fu donata alla Fundación Rodríguez-Acosta di Granada. Nel 1973 all'interno della fondazione fu creato l'Istituto Gómez-Moreno per conservare e diffondere la sua eredità.
[63] Alicia Cámara Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, Madrid 1990, p. 24; Earl E. Rosenthal, *The image of Roman architecture in Renaissance Spain*, in "Gazette des beaux-arts", ser. 6, vol. 52 (1958), pp. 329-346.
[64] José Fernández Arenas, *La decoración grutesca. Análisis de una forma*, in "D'Art", Universitat de Barcelona, Department d'Art, n. 5 (1979), p. 1.
[65] Federigo Melis, *Mercaderes italianos en España (Siglos XIV-XVI)*, Siviglia 1976; *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (sec. XIV-XV)*, Milano 1989; Arcadi Garcìa Sanz, *Història de la Marina Catalana*, Barcelona 1977.
[66] S. Valtieri, *L'Umanesimo e la cultura mediterraneo-europea*, in *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1993, p. 357.
[67] Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Vol. I, Madrid 1829, p. 92; Joaquin Bassegoda i Amigó, *La Catedral de Gerona*, Barcelona 1887; Elies Serra Ràfols, *La nau de la Seu de Girona*, "Miscellània Puig i Cadafalch", I, Barcelona 1947-1951; Alexandre Cirici, *Arquitectura gótica catalana*, Barcellona 1968, p. 77; Gabriel Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gotica del siglo XV*, Barcelona-Madrid, 1970; Nuria De Dalmases-Antoni José i Pitarch, *Historia de l'Arte Català*, volum III, *L'art gotic s. XIV-XV*, Barcelona 1998, pp. 36-40; Pere Freixas Camps, *La catedral de Girona*, in *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura, I, Catedrals, monastirs i alters edificis religiosos*,

Enciclopèdia catalana, Barcelona 2002, pp. 302-324, con trascrizione del documento del 1416-1417. Pere Freixas Camps, *La catedral de Girona*, in *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura, II, Catedrals, monastirs i alters edificis religiosos*, Enciclopèdia catalana, Barcelona 2003, pp. 289-295; Joan Domenge i Mesquida, *Guillem Sagrera*, in Marco Rosario Nobile (ed.), *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo 2007, in particolare pp. 63-65; Enrique Rabasa Díaz, Ana López Mozo, Miguel A. Alonso Rodríguez, *Obra Congrua. Estudios sobre la construcción gótica peninsular y europea*, Madrid 2017.

[68] Pierre Lavedan, *L'architecture gotique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Paris 1935.

[69] Nella seconda metà del XII secolo il linguaggio gotico cistercense giunse in Catalogna nella chiesa del monastero di Santa Maria di Poblet, a navata unica con copertura a spioventi su archi diaframma a sesto acuto poggianti su capitelli pensili. Il monastero cistercense di Poblet venne fatto costruire nel 1151 da Raimondo IV Berengario per essere il massimo centro religioso del nuovo Regno, nato dall'unione di Aragona e Catalogna, che restarono unite fino al XV secolo.

[70] Nel 1252 a Barcellona si costruì il convento dei Domenicani con la chiesa di Santa Caterina, a navata unica. Nel 1297 venne costruita la chiesa del convento dei Padri Francescani, consacrata da San Luigi di Tolosa, che fu prigioniero in Barcellona con suo fratello il Duca di Calabria e il Principe di Salerno, figlio di Carlo d'Angiò, Re di Napoli. Entrambe le chiese furono distrutte nel XIX secolo. Cfr.: Eugenio de Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España,* Vol. I, Madrid 1829, p. 51 e ss.

[71] Angiola Maria Romanini, *L'architettura degli Ordini Mendicanti: nuove prospettive di interpretazione*, in "Storia della Città", n. 9 (1978).

[72] Marco Rosario Nobile, Fulvia Scaduto, *Architettura e magnificenza nella Palermo del primo Cinquecento: il prospetto denominato di Santa Eulalia dei Catalani*, in "Espacio, Tiempo y Forma", Serie VII, n. 18-19 (2005-2006), pp. 13-32.

[73] Francesca Segni Pulvirenti, *L'architettura religiosa gotico-catalana: i primi esempi*, in Francesca Segni Pulvirenti, Aldo Sari, *Storia dell'arte in Sardegna. Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994, pp. 40-47.

[74] Il 28 aprile 1403 in un privilegio di Ladislao di Durazzo Luigi Sanseverino è detto Conte di Belcastro (Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASN, *Archivio Sanseverino di Bisignano*, pergamene, I numerazione, n. 54). Il 6 agosto 1426 Ludovico Sanseverino è detto Conte di Belcastro (ASN, *Archivio Sanseverino di Bisignano*, pergamene, I numerazione, n. 64). Il 17 gennaio 1460 Ferdinando I di Aragona ordina ad Antonello Caivano, commissario regio, di immettere Luca Sanseverino nel possesso della contea di Belcastro e della baronia di Cropani, Zagarise e Belcastro (ASN, *Archivio Sanseverino di Bisignano*, pergamene, I numerazione, n. 82).

[75] Francesco Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, Roma 1975, II, 12378: 24 set. 1476; P. della Pergola, *Aspetti del primo Rinascimento nell'architettura della Calabria*, cit., pp. 114-115; M. P. Di Dario Guida, *Itinerario aragonese*, cit., pp. 222.

[76] Michele Scarpino, *Sersale. Storia di una comunità presilana*, Soveria Manneli 1982; M. P. Di Dario Guida, *Itinerario aragonese*, cit., pp. 222-223.

[77] Leopoldo Torres Balbàs, *Arquitectura gótica*, in *Ars Hispaniae*, vol. VII, Madrid 1952.

[78] Gabriele Morolli (ed.), *L'architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, Firenze 1988 (II ristampa 1994), Libro VII, capo V: *Della maniera di dipingere nelle stanze*, pp. 208-211; G. Morolli, *L'architettura di Vitruvio. Una guida illustrata*, Firenze 1988 (II ristampa 1994), *Dalla classicità al classicismo*, pp. 81-82; L'italiano Lazaro de Velasco, figlio di Jacopo Torni detto l'Indaco, tradusse l'opera di Vitruvio in castigliano tra il 1554 e il 1564. Il manoscritto originale è custodito nella Biblioteca Statale di Caceres.

[79] Santiago Sebastian, Maria Concepcion Garcia Gainza, José Rogelio Buendia, *El Renacimiento*, in *Historia del arte hispanico*, vol. III, Madrid 1980, pp. 13 ss.: "*El grutesco como forma significativa*".

[80] Joaquim Garriga, *Els portals de Sant Miquel i de l'Hospital*, in *L'època del Renaixement s. XVI*, *Història de l'art català*, v. IV, Barcelona 1998, pp. 29-30.

[81] A. Cárama Muñoz, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro* cit., p. 23.

[82] Ivi, p. 24.

[83] Eduard Riu-Barrera, *L'arquitectura gòtica civil a Catalunya, Mallorca i València (segles XIII-XV)*, in "Catalan historical review", n.13, (2020), pp. 121-133.

[84] *El patio de la Casa Gralla. Una reconstruccion*, Barcelona 1997. La nipote dell'Arcidiacono di Barcellona, Anna Desplà i de Corbera, sposò nel 1506 il nobile Miguel-Joan Gralla, che riedificò e ampliò l'abitazione che i Desplà possedevano nella strada di Portaferrissa. La famiglia Desplà, originaria di Alella (vicino Barcellona), ricoprì importanti incarichi a Barcellona, ebbe cittadini onorari e partecipò al governo municipale dal XIV al XVI secolo. Tra i membri di questa famiglia vi furono persone di fiducia dei monarchi e importanti rappresentanti della Chiesa, come l'Arcidiacono Lluis Desplà i d'Oms (1444-1524), costruttore della famosa Casa dell'Arcidiacono, di fronte alla Cattedrale di Barcellona, edificio gotico nel quale furono introdotti i primi elementi rinascimentali della città (portale con decorazione a candelabre sui piedritti, bucrani e festoni sull'architrave). La famiglia Gralla era oriunda dell'Aragona, da dove si trasferì a Valencia e in Catalogna. È probabile che i Gralla di Barcellona discendano da Lerida, nella cui Cattedrale sono sepolti gran parte dei membri della famiglia. Nel 1501 Juan Francisco Gralla fu ambasciatore del Re Ferdinando alla corte di Francia. Miguel-Joan Gralla, originario di una nobile famiglia di Lerida, fu deputato della Generalitat e maestro razionale di Catalogna, dal 1501 al 1520. Svolse importante attività politica e diplomatica al servizio del re Ferdinando il Cattolico e più tardi al seguito dell'imperatore Carlo V. Nel 1512 la regina Juana e suo figlio Don Carlos a Bruxelles lo nominarono cavaliere. Morì dopo il 1530. Dal 1520, Francesco de Gralla i Desplà aiutò il padre Miguel nel suo incarico di maestro razionale di Catalogna, e più tardi gli successe nel titolo e nell'eredità. Nel 1519 un erede della famiglia Gralla si sposò con Alonso de Moncada, Conte di Aytona. Per successivi matrimoni, la casa Gralla passò, insieme ad altri beni, alla famiglia Medinaceli.

[85] A. Cirici, *Arquitectura gótica catalana*, cit., p. 324.

[86] Ivi, p. 429.

[87] Mariano Carbonell Buades, *El Palau Centelles de Barcelona en el marco del patrocinio arquitectonico y urbanistico de Lluis de Centelleas a inicios del siglo XVI*, in "Lexicon" Speciale n. 2, *Architetture per la vita. Palazzi e dimore dell'ultimo gotico tra XV e XVI secolo*, atti del IV Congresso Internazionale del Tardogotico, Palermo, 16-19 ottobre 2019, a cura di Marco Rosario Nobile, Emanuela Garofalo, Armando Antista, Palermo 2021, pp. 163-172.

[88] Renato De Fusco, *L'architettura del Quattrocento*, Torino 1984, p. 152.

[89] S. Valtieri, *L'Umanesimo e la cultura mediterraneo-europea*, in *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1993, p. 357.

[90] Raffaello Causa, *Sagrera, Laurana e l'arco di Castelnuovo*, in "Paragone", n. 55 (1954), p. 10. Cfr. Gennaro Toscano, *Napoles y el Mediterraneo. Relaciones entre miniatura y pintura en la transiciòn de la Casa de Anjou a la casa Aragon*, in *El Renacimiento Mediterraneo, Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 gennaio-6 maggio 2001, Valencia, Museo de Belles Arts, 18 maggio-2 settembre 2001, pp. 79 -99.

[91] Emile G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967, p. 224.

[92] Simone Martini nel 1317, dopo la canonizzazione del Santo, raffigurò l'incoronazione di Re Roberto da parte del fratello Ludovico in un dipinto, ora custodito a Napoli presso il Museo di Capodimonte. L'opera è firmata *Simon de Senis pinxit* e fu eseguita per la chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Da un documento risulta che Simone Martini il 23 luglio 1317 si recò a Napoli, dove da re Roberto fu nominato *miles* con un appannaggio annuo di 50 once d'oro. Cfr: Andrew Martindale, *Simone Martini*, Oxford 1988. Nel 1297 la chiesa conventuale dei Francescani di Barcellona fu consacrata da S. Ludovico di Tolosa, "religioso dell'Ordine e figlio di questo convento, nel quale prese l'abito essendo prigioniero in Barcellona con i suoi fratelli il duca di Calabria e il principe di Salerno, figli di Carlo d'Angiò, Re di Napoli e nipoti di S. Luigi Re di Francia"; cfr. E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, cit, p. 51.

[93] E. G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Dall'Oglio, cit., p. 249.

[94] A. Venditti, *Presenza ed influenze catalane*, cit., p. 506.

[95] Ivi, p. 508.

[96] Gino Chierici, *Le chiese angioine di Napoli*, Napoli 1933.

[97] P. Gaudenzio dell'Aja, *Il restauro della basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli 1980, p. 59.

[98] Ivi, p. 61.

[99] Roberto Di Stefano, *La Certosa di San Giacomo a Capri*, Napoli 1982.

[100] Ludovico de la Ville sur-Yllon, *La chiesa di S. Barbara in Castelnuovo*, in "Napoli Nobilissima", II (1893), pp. 70-74, 118-122, 170-173; Gabriel Alomar, *Guillem Sagrera y la arquitectura gotica del siglo XV*, Barcelona-Madrid, 1970, p. 198.

[101] Sull'attribuzione dei dipinti cfr.: Pierluigi Leone de Castris, *La Cappella Palatina in Castelnuovo*, in *Arte di Corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, pp. 350-359.

[102] Secondo Alexandre Cirici è opera di Sagrera, secondo Roberto Pane (*Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. I, p. 191) fu costruito da Matteo Forsimanya tra il 1469 e il 1470 al posto del primitivo finestrone angioino.

[103] Alexandre Cirici, *Lectura de los oculos*, in *Arquitectura gótica catalana*, Barcelona 1968, pp. 263-280. Sul significato sociologico della simmetria cfr.: Pierre Francastel, *Aspects sociaux de la symétrie du XVème au XXème siècle*, in *Les Temps Modernes*, 1963, rist. in *La réalité figurative*, Parigi 1965.

[104] Le fonti non sono concordi nell'indicare il nome di battesimo del consorte, Luigi o Ludovico, in ogni caso fratello di Roberto d'Angiò del ramo di Taranto. Gennaro Aspreno Galante (*Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 337-339) descrive lo stato di degrado degli affreschi, anticamente attribuiti a Giotto. Per un'esaustiva bibliografia sulla chiesa e sugli affreschi, ora attribuiti a Roberto Oderisi, si veda: Pierluigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, p. 382.

[105] Francesco La Regina, *Il cantiere di restauro della chiesa di S. Maria dell'Incoronata in Napoli*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, Roma 1992, II, p.1005.

[106] Roberto Pane, *Il restauro dell'Incoronata*, in "Napoli Nobilissima", III serie (1961), p. 74.

[107] A. Venditti, *Presenza ed influenze catalane*, cit., p. 507.

[108] Oreste Ferrari, *Per la conoscenza della scultura del primo Quattrocento a Napoli*, in: "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXIX (1954), pp. 11-24; Adelaide Cirillo Mastrocinque, *Cultura e mode nordiche nell'opera di Baboccio da Piperno*, in: "Napoli nobilissima", n. 8 (1969), pp. 16-25.

[109] "Tu che volti la faccia e non guardi volentieri codeste cose, invidia tutti, nessuno invidia te". Cfr.: G. Ceci, *Il Palazzo Penna*, in "Napoli Nobilissima", III (1894), pp. 83-86; Vittorio Gleijeses, *Chiese e Palazzi della Città di Napoli*, Napoli 1978, pp. 167-170.

[110] R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. I, cit., pp. 207-209; Gennaro Borrelli, *Il Palazzo Penne. Un borghese a corte*, Napoli 2000, che nella nota n. 37 a p. 61 pubblica l'apprezzo del Tavolario Giuseppe Gallarano del 1662.

[111] R. Pane *et all*, *Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano di intervento*, vol. 2. Napoli 1971, p. 335-336.

[112] Giuseppina De Marco, *L'architettura catalana: un linguaggio rinascimentale anticlassico*, in: S. Valtieri (ed.), *Storia della Calabria. Il Rinascimento*, Roma 2002, pp. 271-273, p. 852; Bruno Mussari, *Dal palazzo di Gaspare Sersale (1493) a quello di Pompeo Sersale (1592) a Cosenza: presenza, permanenza ed evoluzione del linguaggio architettonico in Calabria tra XV e XVI secolo*, in "Lexicon", "Lexicon", Speciale n. 2, Marco Rosario Nobile, Emanuela Garofalo, Armando Antista (edd.), *Architetture per la vita. Palazzi e dimore dell'ultimo gotico tra XV e XVI secolo*, atti del IV Congresso Internazionale del Tardogotico, Palermo, 16-19 ottobre 2019, Palermo 2021, pp. 81-90.

[113] Giuseppina De Marco, *L'architettura catalana*, cit., p. 272. Il confronto con i modi compositivi di Arnau Bargués è condiviso da Marco Rosaio Nobile, *Gli ultimi indipendenti*, cit., 2007, p. 14. Su Arnau Bargués cfr. Maria Rosa Téres, *Arnau Bargués*, in *Gli ultimi indipendenti*, cit., pp. 23-43.

[114] R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, cit., vol. I, p. 205.

[115] Marino Marzano era figlio di Giovannni Antonio, Duca di Sessa e Grande Ammiraglio del Regno, e di Covella Ruffo, Contessa di Montalto. Nel 1443 sposò la principessa aragonese Eleonora, figlia naturale di Alfonso il Magnanimo, che portò in dote il principato di Rossano e gran parte della Calabria. Nel 1453, alla morte del padre, divenne Duca di Sessa e Grande Ammiraglio. Nel 1464,

per aver sobillato i baroni contro il Re, fallito il tentativo di rivolta, fu catturato ed incarcerato con la sua famiglia, ma non fu giustiziato. Il feudo di Sessa passò al Regio Demanio. Il suo stemma compare nel Codice miniato di Santa Marta, del 1439. Cfr.: Giampiero Di Marco, *Marino Marzano e Ferrante*, in *Sessa e il suo territorio, tra medioevo ed età moderna*, Marina di Minturno 1995.

116 Napoli, Archivio di Stato, fondo Sanseverino di Bisignano, I numerazione, pergamena n. 58. Il 22 ottobre 1442 fu confermato un privilegio del 6 maggio 1434, emanato a Napoli da Giovanna II di Durazzo, per il possesso della terra di Francica, in Calabria, già concessa da Luigi III d'Angiò a Covella Ruffo, duchessa di Sessa, contessa di Montalto, Alife e Squillace, e al figlio di lei Marino Giovanni Francesco di Marzano (Napoli, Archivio di Stato, fondo Sanseverino di Bisignano, I numerazione, pergamena n. 68).

117 Alfonso Frangipane, *Elenco degli edifici monumentali*, Roma 1938, pp. 124-125. Carlo Nardi, *Il periodo feudale di Montalto in Calabria*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", 1953, IV. C. Nardi, *Notizie di Montalto in Calabria*, Genova 1954. Giuseppina De Marco, *Corpus tipologico dei portali*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, a cura di Simonetta Valtieri, Roma 2002, pp. 853.

118 Renato De Fusco, *L'architettura del Quattrocento*, Torino 1984, p. 149.

119 R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, cit., vol. I, p. 27.

120 G. De Marco, *Corpus tipologico dei portali*, cit., pp. 836, 846, 852.

121 P.REm. DNS. BBADE. LAGNI.D. NEAPLI. ARCHEP. ROSSAE. AN. D. M.CCCC. NONAGE. III. POSUIT. PETRA. BENDCTA. INUCIATA. COLT. OBIS. CARMELI. DIE SBTI. E. COCESSIT. ANO. UNO ...

122 Gennaro Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, p. 125; Cesare Cundari (ed.), *Il complesso di Monteoliveto a Napoli*, Roma 1999.

123 R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, cit., I, pp. 229-244.

124 Anna Maria La Fisca, Giovanni Palazzo, *Santa Maria dello Spasimo*, Palermo 1997.

125 Andreas Beyer, *Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di Francesco Paolo Fiore, Milano 1998, p. 445.

126 Clara Gelao, *Palazzi con bugnato a punta di diamante in terra di Bari*, in "Napoli Nobilissima", gen-apr 1988, pp. 12 -28.

127 Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Quattrocento aragonese*, Napoli 1997, p. 46.

128 Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, cit., p. 19.

129 A. Venditti, *Presenze e influenze catalane*, cit., p. 527.

130 R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. I, cit, p. 206.

131 G. De Marco, *Corpus tipologico dei portali*, cit., p. 850.

132 Committente del palazzo arcivescovile di Palermo fu Simone Beccadelli de' Bologna, vescovo dal 1445 al 1465, cugino di Antonio Beccadelli detto il Panormita, precettore di Alfonso d'Aragona. Filippo Meli, *Matteo Carnelivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Roma 1958, pp. 67-68; Emanuela Garofalo, Mirko Cannella, *Il palazzo arcivescovile di Palermo, da Simone Beccadelli a Giovanni Paternò. Storia e ricostruzione della configurazione quattrocentesca*, in "Lexicon" Speciale n. 2, cit., pp. 365-374.

133 Il portale fu costruito nel 1449 da Pietro da Como, come precisa l'iscrizione. Ignazio Carlo Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano 1927, p. 162.

134 A proposito del portale di Altomonte, Corrado Bozzoni sostiene che si tratta di "una soluzione inconsueta di gusto accentuatamente tardogotico", Corrado Bozzoni, Gabriella Villetti, *La chiesa e il convento di S. Maria della Consolazione in Altomonte*, in "Rivista Storica Calabrese", n 1 -2 (1983), pp. 21-22. Egli aggiunge in nota che "lo stesso modello usato ad Altomonte contraddistingue i portali durazzeschi del XV secolo, in cui però l'arco ribassato è sormontato anziché da un arco acuto, da un riquadro a terminazione rettilinea. Negli esempi francesi, come pure a Siena, l'arco ribassato è sorretto da sostegni autonomi, che non proseguono a incorniciare la lunetta" (ivi, nota 27, p. 31); Maria Pia Di Dario Guida, *Alla ricerca dell'arte perduta. Il Medioevo in Italia Meridionale*, Roma 2006, pp. 187-189; Stefania Paone, *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte. Un cantiere gotico in Calabria*, Roma 2014, pp. 34-44.

135 In un documento datato 14 novembre 1342 a Filippo Sangineto Conte di Altomonte e ai suoi eredi viene concesso lo *jus patronatus* sulla chiesa di S. Maria della Consolazione "de novo aedificanda" (F. Russo, cit., I, 6549). In alcuni elementi costruttivi, come nel portale, costituito da un arco ribassato sotteso ad uno acuto, la critica ha individuato riferimenti all'architettura senese e al gotico angioino. La presenza di Filippo Sangineto a Siena è documentata dalla storiografia: Giovanni Villani, *Istorie fiorentine*, Milano 1834, p. 315: "Come il Duca di Calabria venne in Siena, e ebbe signoria per cinque anni. 10 luglio 1326. Colla duchessa sua moglie (Maria di Valois), nel seguito c'era Tomaso da Marzano conte di Squillace, il conte di Sanseverino, il conte di Chiaramonte, il conte di Catanzaro e quello di San Gineto in Calabria, il conte di Fondi nipote di Papa Bonifazio (Caetani) e più altri signori e cavalieri e baroni Franceschi e Provenzali e Catalani". Sul gotico angioino ad Altomonte: Maria Enrica Vadalà, *Santa Maria della Consolazione: una cittadella angioina in Calabria*, in "Antichità Viva", n. 6 (1980), pp. 24-31; Maria Pia Di Dario Guida, *Committenza feudale ad Altomonte*, in *Itinerari per la Calabria*, cit., pp. 174-186.

136 Covella Ruffo-Sanseverino era zia di Covella Ruffo-Marzano, madre di Marino Marzano e nuora di Alfonso V d'Aragona. Questi legami di parentela spiegherebbero la presenza di elementi catalani ad Altomonte. Dai documenti apprendiamo che nel 1444 a Covella Ruffo è data la facoltà di erigere una casa per i Padri Predicatori nella terra di Altomonte, ai quali è concessa la chiesa di S. Maria della Consolazione, di patronato della Contessa (F. Russo, cit., II, 10798). Nel 1455 è concessa l'indulgenza di sette anni a tutti i visitatori che partecipano alla riparazione della chiesa (F. Russo, cit., II, 11421). Negli interventi quattrocenteschi si può ritenere che la pianta della chiesa angioina non sia stata modificata. Nel Regno di Napoli nel corso del Quattrocento si preferisce la chiesa a navata unica, con o senza cappelle laterali, con absidi quadrata collegata alla navata da un arco trionfale acuto e coperta da volta a crociera costolonata. L'uso dei contrafforti nel campanile e nell'abside della chiesa di Altomonte, posti di

taglio nei cantonali, è diffuso nella tradizione costruttiva catalana.

137 Il monumento sepolcrale di Ruggero Sanseverino, datato 1443, è posto nella cappella dei SS. Filippo e Giacomo o di S. Monica nella Chiesa di S. Giovanni a Carbonara di Napoli. Fu commissionato dai coniugi ad Andrea Guardi: la struttura architettonica rispetta la tradizione delle tombe angioine, ma al posto dell'arco a sesto acuto è inserito un ampio arco a tutto sesto, poggiante su piedritti decorati da nicchie con conchiglie e da capitelli compositi, cui è sovrapposto un dado scanalato di memoria brunelleschiana.

138 Il portale fu presentato la prima volta da chi scrive nel secondo volume della tesi di Dottorato sul tema *La codificazione di un linguaggio architettonico anticlassico nel Rinascimento Meridionale. Origine e diffusione dell'architettura catalana in Calabria (1400-1503)*, Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali (XII ciclo), Tutor Prof. Simonetta Valtieri, Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico, Facoltà di Architettura, Università Mediterranea di Reggio Calabria, 1997-2000, e successivamente pubblicato in *Corpus tipologico dei portali. Portali con arco ribassato*, in S. Valtieri (ed.), *Storia della Calabria nel Rinascimento*, Roma 2002, p. 853. Nel 2021 Giuseppina Scamardì lo ha ripubblicato (usando la stessa foto da me scattata il 17.5.1993 per la tesi) in *Frammenti e memorie. Permanenze architettoniche quattrocentesche in case e dimore signorili di Calabria*, in "Lexicon", speciale n. 2, cit. p. 133.

139 Negli anni Novanta Massimo Rosi (Università di Napoli) e Simonetta Valtieri (Università Mediterranea di Reggio Calabria) hanno coordinato un progetto nazionale di ricerca sull'architettura del Quattrocento nel Regno di Napoli, nel cui ambito è nata la tesi di Dottorato citata in nota 132, i cui risultati furono in parte pubblicati in G. De Marco, *L'architettura catalana*, cit., pp. 243-280.

140 A. Chastel, *L'erudizione provinciale*, in *L'uso della storia dell'arte*, Bari 1962, p. 53.

Contributo sottoposto a processo peer review a double-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 119-129
ISSN 2974-668X

La Fotografia, l'eccesso di visibilità e l'invisibile
Riflessioni sulla Fotografia

Giorgio Barrera

Dietro due spesse e pesanti tende di velluto nero, la lampadina rossa al di sotto dello spettro di sensibilità permetteva di rischiarare debolmente la camera altrimenti completamente oscura. In questa opaca luce, immersa nelle esalazioni di acido acetico e iposolfito di ammonio, l'acqua del lavaggio scorreva limpida traboccando ritmicamente dalla bacinella nella grande vasca di metallo grigio.

Il foglio di carta fotografica precedentemente esposto alla luce dell'ingranditore venne immerso nella vasca dello sviluppo, e in tre si stava con la testa china, appoggiati sui gomiti in attesa, con lo sguardo impegnato a scorgere i primi abbrunimenti. Mentre si attendeva l'apparizione dell'immagine ci avvalemmo di una tecnica che servì ad ingannare la sospensione di quel momento *rivelatorio*. Tale tecnica di sviluppo, che ha il fine di regolare il contrasto nell'immagine, consisteva nel prendere da un angolo, o da un lato, la vaschetta, alzarla e abbassarla più o meno gentilmente facendo ondulare la soluzione sulla carta, massaggiandola [Fig. 1].

Sono certo che chiunque abbia stampato fotografie in camera oscura si ricorderà la prima volta in cui, nel lieve beccheggio dei riflessi del liquido rivelatore, assistette al manifestarsi dell'immagine che, celata nella carta, emergeva piano dalla superficie del foglio e si svelava agli occhi colmi di meraviglia e ad un sorriso grato e pieno di soddisfazione: si era stati spettatori della magica *apparizione* di un altro mondo. La stupefazione derivava dall'impressione di divenire partecipi testimoni di qualcosa di soprannaturale, di fenomenale. Nella carta nasceva quindi un analogo del reale, una nuova immagine che, acromatica, riferiva del presente, del passato e del verosimile.

L'incanto iniziale nascondeva, però, le esatte formule che quell'illusione magica[1] sottaceva. Infatti, quella meraviglia poteva essere razionalmente spiegata quale manifestazione di un chimismo ragionato[2]: reagenti più o meno noti rivelavano prima e fissavano poi l'immagine nella carta (ma anche su tutta una serie di diversi supporti) dando vita ad una fotografia.

Queste poche righe, in cui l'incantamento viene dissolto dalla scientificità della formula chimica, manifestano due fondamentali aspetti della Fotografia e del tempo in cui *nasce*. Henry Fox Talbot in *The Pencil of Nature*, il primo libro fotografico della storia, dichiara

CC BY ND

Figura 1. Daniela Tartaglia, *Assoluto Naturale, Laboratori di marmo Seravezza*, stampa analogica b/n, cortesia dell'autore (2005).

che le fotografie "sono impressionate dalla mano della Natura"[3]. Se questo è, sotto un certo aspetto[4], il lato che possiamo definire idealista della Fotografia, in cui è la natura a provvedere alla realizzazione di immagini che possono essere considerate a-tecniche[5], dall'altro la Fotografia è un'invenzione ovvero qualcosa che prima non c'era e che, a tutti gli effetti appartiene alle scoperte[6] del genere umano. Cosicché, se da un parte essa discende da processi naturali, non si può non ammettere che quei processi naturali nel mondo fisico non si fossero mai automaticamente e compiutamente manifestati in quell'esatto modo, ovvero tali da *registrare* e poi fissare un'immagine fotorealista in una data superficie. Sono quindi la chimica, gli esperimenti e l'esperienza che permettono la realizzazione di una fotografia, cosicché la tentazione di *divinizzare* o rendere magico il processo che porta a realizzare una fotografia cede inderogabilmente il passo al disincanto del mondo.[7]

Vale accennare il fatto che la frase di Talbot potrebbe portare con sé un ulteriore concetto ovvero quello per cui invenzioni e scoperte si basano sullo sfruttamento o sulla costrizione di un fenomeno naturale in un processo governato dall'uomo. Quindi, nel nostro caso specifico, forze cosmiche come quella solare, la luce che impressiona e quella lunare[8], l'argento che riceve, vengono canalizzate verso un apposito *spazio* cosicché possano entrare in relazione con altri elementi e creare nuove possibilità e realtà fenomeniche. Potremmo quindi considerare le fotografie quali fenomeni tecnici e tecnologici creati dall'ingegno umano. La Fotografia può essere sicuramente considerata la prima forma ibrida di realtà aumentata e virtuale. [Fig. 2] Con essa nasce un'intrigante, ambigua e dualistica forma di creazione e ricezione del reale. Fortemente descrittiva e allo stesso tempo astratta, costituiva una pratica che da un lato, grazie alla sua tecnologia, aumentava la realtà perché dava ai sensi la possibilità di valutarla diversamente e *di più* e, nello stesso momento, la virtualizzava attraverso un

processo chimico-meccanico che ne permetteva la sua presenza fisica nel reale. La Fotografia era (ed è), inoltre, in grado di generare insolite coniugazioni di tempo che si mostravano proprio nel supporto che l'immagine fotografica ospitava.

Difficile, a mio avviso, riuscire ad immaginare nel mondo attuale una rivoluzione della stessa portata che genera un'originale forma di vedere, vivere, percepire la realtà.[9] Una tipologia di raffigurazione che fa le veci del reale e che in esso si confonde, talvolta o spesso confondendolo, talvolta o spesso creando del reale inesistente e talvolta o spesso mostrando un reale prima invisibile. L'uomo è divenuto post-moderno, ma la modernità ancora si espande ed esponenzialmente manifesta le sue caratteristiche. Infatti, non si può certo negare che non ci siano tanti modi e dispositivi con cui creare immagini e immergervisi, ma attualmente non se ne trova nessuno all'altezza di scardinare sottilmente e prepotentemente le credenze dell'essere umano come è riuscito alla Fotografia.

Figura 2. Diego Zuelli, *Zampette (ovvero xilomanzia)*, computer grafica 3D generata in realtime, cortesia dell'autore (2020).

Rispetto a quella analogica la Fotografia digitale è solo parzialmente una rivoluzione[10], l'eliminazione della pellicola, aggiungere facilità e velocità alla realizzazione e manipolazione delle immagini non sono elementi sufficienti per modificarne i paradigmi storico, culturali e teorici. Anche l'iperrealismo della realtà aumentata, quella virtuale, l'animazione fluida, il 3D, l'immagine algoritmica, il *morphing*, gli ologrammi, i videogiochi e gli *MMORPG*[11], la creazione di immagini da fonti testuali da parte della IA, a vario titolo ricercano immediatezza di trasmissione, costruzione di immaginari, condivisione e interazione su piattaforme e dispositivi ma sono, più o meno, tutti figli di una rappresentazione foto-realista e di una ricostruzione prospettica. Infatti, a parte i caratteri specifici, sebbene questi rappresentino una nuova estetica tecnologica, sono *solo* ulteriori momenti di creazione di *realismo della realtà* più o meno coinvolgenti. Se è perciò palese che esistono nuovi luoghi matematici in cui le immagini non rivendicano alcun riferimento fisico e diretto rispetto alla presenza di un *astante* che vi si immerge o che vi entra, è probabilmente superfluo sottolineare che la trasformazione dei mezzi di comunicazione e di trasmissione di immagini, così come la nascita di nuove tipologie di apparati visivi siano concomitanti con le rapide modificazioni sociali del nostro tempo e a loro volta le influenzino. Considerato che concepisco la Fotografia come un'entità[12] capace di mostrarsi attraverso fotografie, la detta rivoluzione digitale che doveva portare alla cosiddetta morte della Fotografia è, *realmente,* una falsa questione. La Fotografia non morirà o scomparirà a causa del digitale, in primis perché la sua digitalizzazione è l'attuale evoluzione tecnologica dello

Figura 3. Sofia Bergamaschi, Immaginazione nella camera oscura, composizione digitale (2022).

strumento, secondo perché la manifestazione di realtà incorporata nel foto-realismo è pressoché indifferente rispetto alla sua *origine*[13] [Fig. 3]. La Fotografia verrà sostituita da altre pratiche solamente quando si paleserà, grazie alle condizioni poste dalla cultura di un tempo dell'avvenire, un nuovo modo di percepire, vedere ed essere nel mondo. Il digitale, infatti, non *stravolge* il mondo della Fotografia, e non poteva essere che così, perché l'attività con la quale il singolo si rapporta al visibile dipende dalla struttura dei sensi e da come i sensi hanno hanno imparato ad agire (in senso storico e culturale) con le manifestazioni del mondo. Tornando indietro di qualche decennio, anche secondo il pensiero media-ecologico di Neil Postman i media sono ambienti tecnologici capaci di formare e modellare i nostri sensi e le nostre percezioni. Andando ancora più indietro nel tempo anche Walter Benjamin scrive che la percezione umana è condizionata sia in senso naturale, sia sociale, sia storico.[14] "Man mano che le nostre forme estetiche e rappresentazioni della «realtà» vengono realizzate esternamente e poi sconvolte prima dalla fotografia, poi dal cinema e ora dai media elettronici, anche i nostri valori e criteri di valutazione di ciò che conta nelle nostre vite vengono sconvolti e trasformati. Insomma, proprio come ha fatto la fotografia nel diciannovesimo e all'inizio del ventesimo secolo così, tra la fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo, gli schermi cinematografici ed elettronici adesso sollecitano e modellano in modo diverso la nostra presenza al mondo, la nostra rappresentazione in esso, e le nostre sensibilità e responsabilità in merito. Ciascuno (di questi media) altera in modo diverso e oggettivo la nostra soggettività e allo stesso tempo richiede la nostra complicità nel formulare lo spazio, il tempo e l'investimento corporeo come esperienza personale e sociale significativa."[15]

L'attuale sviluppo informatico dei neonati ambienti digitali ha costituito le dimore effimere nelle quali nuove tipologie di immagini forse agiscono i corpi più decisamente e subliminalmente di una *semplice* Fotografia[16] ma, lo ribadisco, ritengo che siano un'attualizzazione tecnologica della creazione di un'altra realtà, pur presente nel divenire, che discende dall'e-

Figura 4. Claudio Gobbi, *Arménie Ville, Tegher Monastery, Armenia*, XIII Secolo, stampa ai pigmenti, cortesia dell'autore (2007 – 2016).

sperienza iconica e visiva storicamente creata e fornita dalla Fotografia e che vengono potenziate dalla pervicacia della loro insistente visibilità.

Cosicché, se la Fotografia è una forma linguaggio che i nostri sensi si sono *abituati* a recepire secondo il grado di alfabetizzazione di ognuno a quel linguaggio, ne consegue che non è certo la fase generativa, cioè il momento della *produzione* dell'immagine, specie appunto per i *non connoisseurs*, o la tecnologia usata, che modifica i modi di espressione di questo strumento. Certa è, invece, la fluida immaterialità delle immagini digitali che le rende appropriabili, condivisibili e, come aveva preconizzato Flusser per tutte le immagini tecniche, *conversazionali*[17]. Tutte le parole, tutte le immagini e le une con e sulle altre creano il chiacchiericcio, il chiacchiericcio è un eccesso, è un brusio di sottofondo che copre la possibilità di ascoltare e che corrobora l'ego. Secondo Byung-Chul Han il digitale ha fatto si che "non viviamo più poeticamente su questa terra" e che "l'attuale ipercomunicazione soffoca gli spazi di silenzio e solitudine, dove è possibile dire cose che meritano davvero di essere dette" cosicché questo rumore sub-naturale[18] causato dall'eccessivo comunicare "rende impossibile lo stare in ascolto. La natura, in quanto principio poetico si dischiude soltanto nella passività originaria dello stare in ascolto"[19] [Fig. 4].

Quale nuovo ambito culturale farà apparire e germinare la nuova tipologia di linguaggio per immagini che soppianterà la Fotografia, i suoi discendenti e il foto-realismo? Probabilmente quando i desideri e le necessità del nuovo assetto culturale lo permetteranno assisteremo ad un nuova modalità di vedere. Ma potrà anche darsi che chi ci succederà non avrà nessun desiderio di realizzare o vedere immagini e si stupirà della massiva e forse inutile produzione che gli ingenui e sprovveduti abitanti del mondo di questo tempo avevano maldestramente creato e possibilmente

Figura 5. Fabio Piraino, *L'infinito nel barocco, continuità*, fotografia digitale, Palermo, Chiesa del Gesù di Casa Professa (2022).

non ne comprenderà né le finalità, né il divertimento. Potrebbe anche succedere che in quel tempo non interesserà o non esisterà una *tipologia* di reale assimilabile a quello di cui facciamo adesso parte. Quindi, magari, invece di concentrarci sulle immagini, dovremmo anche pensare cosa sarà l'uomo, quale tipo di individuo diverrà? Quanta *naturalità* sarà in lui e quanta nel mondo? Quali saranno i paradigmi con i quali ci rapporteremo ad esso e fra umani?

Senza andare troppo avanti nel tempo o con la fantasia, probabilmente l'unica (*e vera*) grande rivoluzione che si potrebbe realizzare senza attendere cambiamenti epocali è quella che ci porterebbe a vedere l'invisibile [Fig. 5].

Sebbene vedere l'invisibile sia di per sé una contraddizione, poniamo di avere la possibilità "di dare un'occhiata dietro le quinte del teatro e di vedere come si preparano gli attori, come funzionano i macchinari che producono l'effetto dei tuoni e della pioggia, come tutto agisce insomma in sintonia, così che le varie, complesse azioni di numerosi collaboratori invisibili mettano infine capo a una pièce che offre allo spettatore una successione sensata di avvenimenti. Questo sguardo dietro le quinte, però, nulla ci dice sul senso della pièce, su quel significato che dobbiamo invece cogliere in base all'effetto complessivo, mettendoci dalla parte della platea; per diventare partecipi dell'effetto complessivo dobbiamo assolutamente dimenticarci di tutto l'ambaradan che vi sta dietro. Entrambe le prospettive hanno il loro senso, e questo senso è per ciascuna di esse uno del tutto diverso."[20]

Quando guardiamo un'opera d'arte sia questa un film, una fotografia, una scultura, una performance la apprezziamo (o no) certamente per le sue caratteristiche estetiche e probabilmente, anche se non sempre ce ne preoccupiamo, per l'intento artistico o comunicativo dell'artista o del regista. C'è, dunque, nell'opera creativa qualcosa di invisibile e quell'invisibile appare in una sorta di *velo*[21] a sua volta invisibile, un supporto immateriale

che l'opera stessa genera. L'opera d'arte è cioè capace di espressione, il detto velo si frappone quindi tra l'oggetto (l'opera) e lo spettatore. L'invisibile è dunque qualcosa di non evidente che necessita di comprensione e sensibilità per essere captato. Non avviene forse lo stesso processo nella manifestazione della natura? Le scienze naturali settecentesche ed ottocentesche fremevano nell'intento comune di scoprire e rivelare ciò che era invisibile agli occhi, di ricercare soprattutto i *meccanismi* che creano e vivono la materia. Le due invisibilità a cui si è accennato, quella del lavoro creativo e quella che la scienza vuole palesare nel campo del visibile per riceverne i segreti (o i misteri) della creazione, occupano un medesimo campo ma hanno posizioni opposte. L'invisibile che si cela dietro e dentro l'opera creativa dell'uomo è una riflessione del pensiero umano che si dispone nell'opera ed è percepibile da sensi diversi dalla vista, sebbene avvenga per mezzo di essa; l'altra non è visibile all'occhio umano e, per questioni fisiologiche, necessita di macchinari per essere perseguita e si dispone nella convenzione che è attraverso la vista che essa potrà essere recepita.

Nella prefazione al citato libro di Portman, Pietro Conte scrive che ai nostri giorni oggettività e verità non vengono più "inseguite nelle eteree regioni di un qualche iperuranio, bensì nello spazio microscopico e submicroscopico di molecole, atomi e particelle elementari" [Fig. 6].[22]

L'invisibile, però, non va preso in esame riducendolo all'esplorazione delle immagini atomistiche del microcosmo, alle registrazioni di immagini osservabili a frequenze diverse da quelle del nostro spettro visibile o alle ricostruzioni immaginarie di pianeti distanti milioni di anni luce, né si tratta di vedere figurazioni che provengono da strumentazioni di vario tipo che ci permettono di aumentare ed estendere le doti del nostro organo della vista. Se diamo per assodato che i nostri sensi non ci ingannano, probabilmente basterebbe concentrarsi esclusivamente sui fenomeni fisici da questi percepibili invece che cercare ciò che non ci è dato vedere con semplicità, ma questo approccio è forse troppo romantico. Del resto,

Figura 6. Andrea Botto, *Das Tirol Panorama #08*, Innsbruck, stampa ai pigmenti, cortesia dell'autore (2022).

lo Spirito[23] si presenta in questo mondo anche grazie alla creazione della materia, dentro e attraverso la quale manifesta il suo carattere teofanico. In altre parole, ancora, l'occulto[24] è un *luogo* di enormi potenzialità che, nella concezione a cui io aderisco domina il visibile.

Da un altro punto di vista ancora viene da considerare che, nel tempo incasellato che viviamo, sia la prigionia dei sensi nella materia, sia la semplificazione bidimensionale del mondo creata dalla *schermocrazia* dei dispositivi, sia l'assidua e pervicace presenza dell'uomo nel controllo e modificazione dell'operare delle forze spirituali, condizionano la teofania stessa.

Forse allora sbagliamo ad affidarci completamente ai nostri occhi o agli strumenti che ne amplificano le potenzialità, per cercare di capire segreti e misteri o svelare nuove verità.

L'organo della vista è fortemente specializzato e perfezionato ma non è detto che debba "costituire l'esperienza distintiva della nostra condizione" e ciò "non perché sia troppo poco specializzata e acuta" ma perché è proprio

Figura 7. Marco Citron, *Urbanism 2.0, Boring Landscape_04*, cortesia dell'autore (2007) .

la sua totalitarizzante specializzazione che non può "costituire il fulcro della nostra natura."[25]

Il grande cambiamento, dopo quasi due secoli di immagini tecniche analoghe alla percezione visiva, sarà quindi quello che ci rivelerà appieno il contenuto del suffisso *in* innanzi al visibile? Quel qualcosa che comprende ed allo stesso tempo è dentro il visibile, e che noi ancora non riusciamo (o non riusciamo più), e probabilmente non possiamo vedere con gli occhi fisici. Ma nemmeno nessuna macchina, fino ad adesso quanto meno, è in grado di mostrarci l'ontologia di quel suffisso. Quell'*in,* potrebbe essere il quid, la forza, l'*agente* che permette di dare vita al visibile.

Già da queste premesse si intende che può essere utile *spostare* il nostro ordinario o abitudinario punto di vista considerando il visibile una piccola parte dell'invisibile e immaginare quest'ultimo estremamente più vasto e più complesso.

Quando parlo di visibile mi piace immaginarlo quale *concrezione* dell'idea come espresso da Chiara Cantelli[26] a proposito della concezione dell'arte di Pavel Florenskij. Le idee, nel pensiero di Florenskij, stabiliscono unità tra loro e il fenomeno "costituendolo come suo simbolo, cioè come visibilità/percepibilità dell'idea; una visibilità che presuppone che i nostri organi di senso siano «in corrispondenza con le linee metafisiche del mondo.»"[27]

L'invisibile richiede dunque un intento immaginativo che deve "essere una facoltà puramente spirituale, indipendente dall'organismo fisico e quindi in grado di continuare ad esistere anche dopo la scomparsa di quest'ultimo."[28]
L'invisibile, o il *Mundus Imaginalis*, potrebbe essere dunque un ambito diffuso, senza spazio né tempo, non localizzabile e che è sia intermedio, sia intermediario ma "che è ontologicamente reale come il mondo dei sensi e dell'intelletto"[29] e che è intellegibile solo attraverso un'immaginazione vera, *animica*, non illusoria, capace di relazionarsi con il sovrasensibile. [Fig. 7]

Una fotografia analogica mostra un visibile interrotto da una magica invisibile latenza, ciò non avviene nell'immediatezza del digitale o nelle rapide traduzioni testuali dell'IA, ma il prodigio dell'apparizione delle immagini, sulla carta o su un display, ha poco a che vedere con la comprensione dell'invisibile. Infatti, in un mondo e in un tempo che si esperiscono e creano attraverso una bulimica frammentazione di spazio e tempo, anche solo l'attitudine alla ricerca dell'invisibile può risultare una pratica da deridere perché porta ad allontanarsi dal disincanto, dall'evidenza e dalla concretezza del visibile. A mio avviso, invece, una tale predisposizione è fondamentale per ritrovare un'appassionata e personale immaginazione che liberi e permetta di affacciarsi senza timore nella possibile trascendenza della contemporaneità.

Visto che in sostanza viviamo "in una civiltà scientifica, che si dice abbia acquisito padronanza anche sulle immagini"[30], accogliamo il fatto che nel nostro presente "invece di elevare l'immagine al livello del mondo a cui appartiene, invece di essere investita di una funzione simbolica che porterebbe a un significato interiore, si tende a ridurre l'immagine semplicemente al livello di percezione sensibile e quindi a essere decisamente degradata. Non si potrebbe allora dire che maggiore è il successo di questa riduzione, più le persone perdono il

senso dell'immaginale e più sono condannate a produrre nient'altro che finzione?"[31]

Considerato che la degradazione delle immagini discende anche dalle pratiche fotografiche ci possiamo domandare: la Fotografia può aiutare l'uomo contemporaneo a ritrovare una forma di nuovo incantamento finalizzato a recuperare quella predisposizione a vedere il mondo senza sovrastrutture e con la finalità di riportare le immagini a quel livello creativo e di percettibilità che è necessario per ristabilire o per propendere verso un immaginario spiritualmente più elevato, consapevole e sensibile?

BIBLIOGRAFIA

François Brunet, *Photography and Literature*, 2009; Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, 2021; William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londra 1844; Roberto Signorini, *La ricerca di Talbot e The Pencil of Nature*, Pistoia 2007; Francois Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2012; Max Weber, *La scienza come professione***,** Roma 1997; Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso, saggi critici III*, Torino 2001; Walter Benjamin, *Opere complete. VIII, Frammenti e Paralipomena*, Torino 2014; Vivian Sobchack, *The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic "Presence"* in Shane Denson & Julia Leyda, *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film,* Brighton 2016; Byung-Chul Han, *L'espulsione dell'altro,* Milano 2016; Giorgio Cipolletta, *Il flusso di Flusser: una prospettiva ubiqua oltre il contemporaneo*, Flusser Studies 19, Macerata 2015; Vilém Flusser, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma 2009; Rudolf Steiner, *Dalla natura alla subnatura,* O.O. 26 – Massime antroposofiche – Lettera del 12.04.1925 – massime n° 183-185; Adolf Portman, *La forma degli animali*, Milano 2013; James Hillman. *La vana fuga dagli Dei,* Milano 1991; Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia, Macerata* 2005; Chiara Cantelli, *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*. Palermo 2011; Henry Corbin, *Mundus Imaginalis Or The Imaginary And The Imaginal,* Zurigo 1972.

Note

[1] La magia qui ha il significato di bellezza dell'inspiegabile, del misterioso. Qui di seguito due aspetti della magia uno legato strettamente alla fotografia delle origini: "The phenomenon which I have now briefly mentioned appears to me to partake of the character of the *marvellous*...The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of our '*natural magic,*' and may be fixed for ever in the position which it seemed destined for a single instant to occupy" - "Il fenomeno a cui ho ora accennato brevemente mi sembra possa condividere il carattere del *meraviglioso*... La più transitoria delle cose, un'ombra, l'emblema proverbiale di tutto ciò che è fugace e momentaneo, può essere incatenata dagli incantesimi della nostra *'magia naturale'*, e possa essere fissata per sempre nella posizione che sembrava destinata ad occupare per un solo istante." Traduzione mia. François Brunet, *Photography and Literature,* London 2009, p. 30. Un altro aspetto è invece legato al presente, al nostro tempo attuale: "La magia cede il passo alla trasparenza, l'imperativo della trasparenza sviluppa un'avversione alle forme." Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, 2021, iBooks.

[2] "Ogni oggetto assunto come mezzo di un fine diviene strumento, ogni mezzo concepito apposta per un fine è uno strumento ragionato." Ivan Illich, *La convivialità*, Milano, 1974, p. 50.

[3] (Photographs) "They are impressed by Nature's hand; and what they want as yet of delicacy and finish of execution arises chiefly from our want of sufficient knowledge of her laws". Esse, le fotografie, sono impressionate dalla mano della Natura; e quanto ancora vi manca di raffinatezza e compiutezza d'esecuzione dipende principalmente dalla mancanza di conoscenze non sufficienti delle sue leggi. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londra 1844. Traduzione ripresa da Roberto Signorini, *La ricerca di Talbot e The Pencil of Nature*, Pistoia, 2007, p. 335.

[4] Da un altro punto di vista l'assenza dell'intervento diretto dell'uomo nella realizzazione dell'immagine è riferibile proprio agli avvenimenti di quel tempo in cui sono le macchine a iniziare a sostituirsi agli uomini nei processi di produzione. La comparsa del desiderio di fissare un'immagine realista che si forma grazie ad una forza naturale che altro non è che la luce si può collegare ad una serie di fattori storico culturali legati alla modernità. L'assenza dell'uomo nella creazione di un qualcosa, sia questo generata da una forza naturale o meccanica sono direzioni di pensiero che sono percepite come antagoniste ma potreb-

bero essere invece considerate complementari per giungere, infine, a una forma completa della realtà delle cose.

[5] Cfr. Francois Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2012, iBooks.

[6] La fotografia è stata scoperta o è stata inventata? Nel primo caso ci troviamo di fronte a qualcosa che già esiste e che viene rinvenuto, la scoperta ad esempio di un sito archeologico, nel secondo l'uomo inventa, crea qualcosa che prima non esisteva. Entrambe le parole possono concorrere perché in effetti si scopre ad esempio la reazione dell'argento al sole e si inventa il sistema otticochimico che consente di fermare il movimento in un'immagine. Cfr. Francois Brunet, *La naissance de l'idée de photographie,* cit.

[7] "La crescente intellettualizzazione e razionalizzazione *non* significa, quindi, una crescente conoscenza generale delle condizioni di vita nelle quali ci troviamo. Ma essa significa qualcosa di diverso, cioè la consapevolezza o la fede che *sia possibile* apprendere *solo* ogni qual volta *si voglia*, e che dunque per principio non esistano forze imprevedibili misteriose che qui entrino in gioco ma che piuttosto tutte le cose, per principio, si possano *dominare* attraverso il *calcolo*. Ma questo significa il disincantamento del mondo. Non è più necessario, come fa il selvaggio per il quale esistono tali forze, ricorrere a mezzi magici per dominare o propiziarsi gli spiriti. Ciò si ottiene con i mezzi tecnici e con il calcolo. Questo, soprattutto, significa l'intellettualizzazione in quanto tale." Max Weber, *La scienza come professione*, a cura di L. Pellicani, Roma 1997, pp. 50-52.

[8] Prima che l'argento prendesse posto nella tavola periodica degli elementi, era associato alle caratteristiche della Luna ed era pensato quale luce lunare condensata. In sanscrito la radice ARJ ha il significato di argento, splendente, chiaro. Gli alchimisti chiamavano l'argento, Luna, la quale a sua volta era considerata lo specchio della Terra alla quale invia(va) gli influssi dei pianeti vicini, del Sole e degli astri del cosmo quando questi non potevano giungervi direttamente.

[9] Ad esempio per Roland Barthes: "...il tipo di coscienza che essa [la fotografia] implica è in verità senza precedenti, la fotografia installa non una coscienza dell'esserci della cosa (che ogni copia potrebbe suscitare) ma dell'esserci – stato. Si tratta di una nuova categoria dello spazio-tempo: locale immediato e temporale anteriore; nella fotografia si produce una congiunzione illogica tra qui e un tempo." Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso, saggi critici III*, Torino, 2001 p. 34. Nell'attuale, l'uso delle fotografie nei social media è forse addirittura un'iperbole concettuale legata alla celebrazione dell'individualismo.

[10] Lo è di più (di solo parzialmente) se si considera il file immagine come un veicolo che incorpora e trasmette pulsanti e immediate informazioni sia sul contenuto della fotografia sia riguardo il soggetto che la realizza.

[11] Un MMORPG (acronimo di Massively Multiplayer Online Role-Playing Game, "gioco di ruolo multigiocatore in rete di massa") è un videogioco di ruolo (per computer o console) che viene svolto contemporaneamente da più persone reali tramite Internet. Negli MMORPG, migliaia di giocatori possono giocare insieme ed interagire tra di loro, interpretando personaggi personalizzabili che si evolvono (acquisendo abilità, guadagnando valuta in-game, ottenendo oggetti ed equipaggiamenti, ecc.) insieme al mondo persistente che li circonda e in cui si trovano. https://it.wikipedia.org/wiki/MMORPG, (10/02/2023 12.43).

[12] Voglio azzardare che possa esistere una sorta di *idea platonica* della Fotografia, la quale si manifesta nel mondo fisico attraverso le fotografie. Non vi è fra l'entità e la manifestazione una separazione si tratta di un tutto, è un processo unitario e subitaneo: l'una è in sostanza, immagine dell'altra. La potenzialità della Fotografia si può ricavare sia nell'analisi storico culturale del processo che ha condotto verso la sua nascita, sia del corso dell'evoluzione critica e teorica dell'immagine fotografica sia, ovviamente, nella sua mimesi. Questi tre aspetti li ritengo fondamentali per orientarsi nel mondo delle immagini realiste fotografiche, ed in quelli delle immagini che dalla sua *idea* discendono.

[13] Digitale o analogica che sia. È da considerare, inoltre, che le immagini vengono per la stragrande maggioranza esperite attraverso media digitali.

[14] "Nel giro di lunghi periodi storici, insieme con i modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoria umana - il *medium* in cui essa ha luogo - non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico." Walter Benjamin, *Opere complete. VIII, Frammenti e Paralipomena*, Torino 2014, p. 305.

[15] Vivian Sobchack, *The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic "Presence"* in Shane Denson, Julia Leyda, *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film,* Brighton 2016. Traduzione mia. Versione originale: "As our aesthetic forms and representations of "reality" become externally realized and then unsettled first by photography, then cinema, and now electronic media, our values and evaluative criteria of what counts in our lives are also unsettled and transformed. In sum, just as the photograph did in the nineteenth and early twentieth centuries, so in the late twentieth and early twenty-first, cinematic and electronic screens differently solicit and shape our presence to the world, our representation in it, and our sensibilities and responsibilities about it. Each differently and objectively alters our subjectivity while each invites our complicity in formulating space, time, and bodily investment as significant personal and social experience."

[16] "Il medium digitale si distingue dal medium ottico per il fatto di essere un *medium privo di sguardo*. Il panopticon digitale funziona facendo a meno della prospettiva. […] I pensieri si sottraggono allo sguardo. Al Panopticon digitale, invece, i pensieri non sfuggono. I big data si diffondono senza sguardo". Byung Chul Han, *L'espulsione dell'altro,* Milano 2016, pp. 64-65.

[17] "L'uomo viene così assorbito dal collegamento in rete in un'esistenza dell'"uni-formare", fungendo sempre contemporaneamente da emittente e destinatario. La sede veramente creativa è il collegamento in rete della conversazione. La telematica secondo Flusser è la prima tecnica consapevole dell'intenzione presente in tutte le tecniche che cerca di incrementare la somma delle informazioni disponibili, garantendo così una distanza critica e rinnovando l'attuale piano elettrico discorsivo delle "immagini tecniche" in uno dialogico." Giorgio Cipolletta, *Il flusso di Flusser: una prospettiva ubiqua oltre il contemporaneo*, Macerata

2015, p. 3. http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/cipolletta-il-flusso-flusser.pdf, (10/02/2023 12.45). "[…] Uni-formare significa quindi quella capacità di ritornare verso il concreto a partire dall'universo". Vilém Flusser, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Roma 2009, p. 45.

[18] "La massima parte di ciò che oggi opera nella civiltà attraverso la tecnologia, e in cui l'uomo con la sua vita è irretito in sommo grado, non è natura, ma subnatura. La nostra epoca abbisogna di una conoscenza che vada al di sopra della natura, perché interiormente deve venire a capo di un contenuto di vita, pericoloso nella sua azione, che si è sommerso al di sotto della natura. Beninteso, questo non vuol dire che si debba ritornare a stati di civiltà precedenti, ma che l'uomo trovi la via per mettere le nuove condizioni della civiltà in un rapporto giusto con se stesso e col cosmo." Rudolf Steiner, *Dalla natura alla subnatura,* O.O. 26 – Massime antroposofiche – Lettera del 12.04.1925 – massime n° 183-185. https://www.anthroposconoscitestesso.org/dalla-natura-alla-subnatura/ (21/02/2023 19.00).

[19] Byung-Chul Han, *L'espulsione dell'altro*, cit., pp. 80-81.

[20] Adolf Portman, *La forma degli animali*, Milano 2013, pp. 166-168.

[21] Il velo impalpabile presente fra opera d'arte e spettatore ricorda l'archi-schermo, un luogo invisibile capace di formare le percezioni teorizzato da Mauro Carbone. Cfr. Mauro Carbone, *Filosofia schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano 2016.

[22] Adolf Portman, *La forma degli animali,* cit., p. X.

[23] Per Spirito o Spirituale si intende ciò che ci mette in relazione con dei valori che non appartengono necessariamente alla sfera del sensibile, ovvero di ciò che possiamo percepire con i sensi, ma che sono collegati a realtà presenti, passate e future che prescindono dalla nostra stessa esistenza. Spirito viene usato nel testo anche alternativamente a divino, pensare, pensiero.

[24] "[...]l'occultezza non è un'assenza che diviene presenza attraverso la rivelazione, l'inintelligibile reso ora intelligibile, l'invisibile ora visibile. E' piuttosto, come dire, una categoria dell'esistenza che, se «rivelata», diventa letteralizzata come «l'occultato», mentre, in quanto categoria dell'esistenza, contiene e offre profondità, segretezza, interiorità, pregnanza, ricettacolo, risonanza, potenzialità e morte in ogni e qualunque fenomeno […]." James Hillman. *La vana fuga dagli Dei,* Milano 1991, iBook.

[25] Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia,* 2005, pp. 151-152.

[26] Chiara Cantelli, *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, Palermo 2011, p. 47.

[27] Ivi, p. 38.

[28] Henry Corbin, *Mundus Imaginalis Or The Imaginary And The Imaginal,* Zurigo 1972, p. 9. Questo documento è un estratto di un testo presentato al "Colloquium on Symbolism" tenutosi a Parigi nel giugno 1964. Traduzione mia. Testo in inglese: "[...] this Imagination must be a purely spiritual faculty, independent of the physical organism and therefore able to continue to exist after the latter has disappeared."

[29] Ivi, p. 5, traduzione mia. Testo in inglese: "[...] the *mundus imaginalis*: a world that is ontologically as real as the world of the senses and that of the intellect."

[30] Ivi, p. 12, traduzione mia. Testo in inglese: "We are living in a scientific civilization, which is said to have gained mastery even over images."

[31] *Ibidem*. Testo in inglese: "For, instead of the image being raised to the level of the world to which it belongs, instead of being invested with a *symbolic function* that would lead to inner meaning, the image tends to be reduced simply to the level of sensible perception and thus to be definitely degraded. Might one not have to say then that the greater the success of this reduction, the more people lose their sense of the imaginal and the more they are condemned to producing nothing but fiction?"

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 131-135
ISSN 2974-668X

Produzione, iconografia e propaganda in ossi e avori nella tarda età imperiale

Vincenzo Magro

Oggetti di grande pregio artistico non si sono riscontrati soltanto in quelle produzioni pertinenti alla propaganda imperiale ma anche nell'artigianato artistico; quest'ultimo affiancato alla produzione monumentale e di estremo sfarzo, è connesso a oggetti di uso quotidiano, che recano decorazioni con simboli o soggetti pagani, coevi peraltro, alla corrente artistica simbolica e classicista delle grandi produzioni, tipica del periodo tardoantico e riscontrabile per tutto il IV secolo.

Tra questi oggetti è possibile annoverare la produzione di opere d'arte in osso e avorio, certamente una prerogativa delle classi sociali più facoltose, ma che hanno contribuito a chiarire alcuni dubbi sulla funzione e sulla produzione di questi manufatti scolpiti nel mondo romano. L'introduzione a Roma di oggetti in avorio risale all'ultimo quarto del I secolo a.C., quando una committenza colta e raffinata, condizionata profondamente dal fascino esercitato dal lusso delle dimore e dei dinasti ellenistici, impone una crescente richiesta di oggetti in avorio ma è dalla metà del IV secolo che si assiste a una grande produzione, non riscontrabile nei secoli precedenti.

L'avorio, considerato simbolo di potere al pari dei metalli preziosi, è legato all'ambiente di corte, con una ricchissima produzione di dittici, pissidi e cofanetti che divengono simboli di rango, riservati ad un *élite* aristocratica e conservatrice, legata a temi iconografici tipici del repertorio classico. Artigianato artistico che rientra all'interno del panegirico privato, come i manufatti di altissimo pregio che vengono donati all'imperatore o agli alti funzionari in carica, eseguiti con materiali pregiati come argento, oro o vetro, sino alla glittica con cammei in agata e corniole in diaspro[2].

Centri di produzione dei manufatti eburnei sono soprattutto le città orientali dell'Impero, eredi della tradizione classica, come Costantinopoli in Asia Minore e Apamea, in Siria, mentre in Occidente si distinguono in particolare Milano e Brescia, in cui sono attive delle vere e proprie scuole d'intaglio; ma l'industria più fiorente, attestata dal II al VII secolo, è quella egizia, con la città di Alessandria,[3] che irradia nel Mediterraneo i metodi della lavorazione dell'avorio e dell'osso con successiva apertura di botteghe alessandrine a Roma e nei centri più importanti dell'Impero occidentale in cui

CC BY ND

Figura 1. Officine orientali, IV secolo, *Dittico dei Simmachi e dei Nicomachi*, avorio, Londra, Victoria and Albert Museum (IV sec. d.C.).

vengono progettati, sviluppati ed elaborati cartoni e modelli di ascendenza e tradizione figurativa classica, attivi sino alla fine del V secolo.

Aderisce a questa produzione il dittico dei Simmachi e dei Nicomachi, realizzato nel 388 [fig.1] e appartenuto a due antiche e autorevoli famiglie senatorie di Roma, come recitano le iscrizioni incise sulle *tabulae ansatae*, al di sopra della decorazione figurata. L'attenzione per l'analisi anatomica, la sensibilità per una resa volumetrica delle figure, la plasticità intensa del rilievo, permeata di vivo classicismo, è probabilmente da ricondurre a un'officina dell'Asia Minore, ancora capace di collocare le singole figure in uno spazio reale, attraverso uno schema iconografico di tradizione ellenistica, in contrapposizione al mutamento culturale e artistico in corso proprio durante la Tarda Antichità. I soggetti raffigurati sulle valve, due sacerdotesse intente a compiere un sacrificio presso un altare agreste, rispettivamente a Cerere e Bacco, si inseriscono all'interno di quel filone propagandistico tipico del secolo, attraversato da un fermento religioso e di conflitto tra i millenari culti pagani e l'ascesa della religione cristiana[4], nonché ai modelli tipicamente tradizionali ricollegabili a cartoni classici, rielaborati in periodo ellenistico. Per quanto appare evidente la sensibilità tardoantica nella forza assegnata al solco di contorno delle figure, ci troviamo di fronte a un classicismo pacato e ricercato, che corrisponde anche al valore ideologico del soggetto, tipico delle famiglie senatorie, nell'affermazione della propria identità sociale e culturale[5].

Ai dittici donati in occasione di importanti cerimonie all'interno delle famiglie e o in occasione delle nozze, come potrebbe dirsi per il caso dei dittici sopradescritti che sancisce l'unione tra queste due famiglie, si accomunano i "dittici consolari", anch'essi eburnei, donati ai consoli di nuova nomina. Le iconografie di tali dittici, spaziano da temi celebrativi ufficiali a tematiche private raffigurando i personaggi ritratti in atteggiamenti oratori o con un abbigliamento che si addice al proprio rango. In tutti è possibile osservare le medesime predisposizioni stilistiche che portano ad ipotizzare una cultura artistica comune a tutto l'impero o comunque all'interno delle botteghe stesse. Le figure, stanti, dallo sguardo assente, contemporanee alla corrente scultorea tardoimperiale e reiterate in posizioni simili su entrambe le valve, sono incorniciate da articolate strutture architettoniche, costituite da edicole con arco sorretto da colonne corinzie e talvolta tendaggi aperti sul nulla. Le sottili fasce eburnee, che incorniciano le valve, sono modanate e o decorate con incisioni a motivo geometrico.

A questa tipologia possiamo ricondurre il dittico di Stilicone [fig.2] risalente al 400 e oggi presso il Tesoro del Duomo di Monza. Il manufatto raffigura sulle due valve il *magister militium* e *consul* in uniforme da parata, e la moglie Serena accompagnata dal figlio Eucherio in abito da magistrato, rispettivamente sulla valva destra e sinistra, all'interno di una struttura architettonica a edicola. Il dittico si distingue per la ieraticità e frontalità dei personaggi ritratti, dai tratti fisionomici del volto ben caratterizzati e allungati nonché dallo sfarzo dei loro abiti. Appare esasperata una certa aderenza al gusto ellenistico che si rivela nella concezione della figura, nella resa dei panneggi, for-

temente chiaroscurati, nonché per la plasticità del rilievo, probabilmente prodotto da una bottega occidentale, aderente ancora a una ricerca d'impostazione classicheggiante, riconducibile a ricerche compositive di età teodosiana[6]. Tali dittici cesseranno di essere prodotti nel 541 con l'abolizione della carica consolare. Le stesse tendenze stilistiche si riscontrano anche negli avori cristiani, accomunati dagli stessi orientamenti formali e stilistici che lasciano ipotizzare la produzione ad opera delle stesse botteghe che realizzavano i manufatti pagani, il cui impiego per scopi liturgici si protrasse fino al VII secolo[7]. La preziosità del materiale, di appannaggio imperiale, si lega alla regalità di Cristo e all'assimilazione dell'organizzazione ecclesiastica alla corte imperiale.

Va ricordato il dittico eburneo delle cinque parti datato intorno al tardo V secolo e custodito presso il Tesoro del Duomo di Milano. Mutuato da modelli classici, ripartito in nove formelle con episodi tratti dal Nuovo Testamento e dai Vangeli apocrifi. In questo dittico inoltre, si aggiungono elementi che impreziosiscono la tavoletta d'avorio e denotano la combinazione di diversi elementi quali il rilievo e l'oreficeria: su una delle due valve, l'Agnello è eseguito in argento dorato; sull'altra, la croce centrale è realizzata in oro e argento dorato e arricchita da perle, granati, zaffiri e pietre policrome, sicuramente tratti da gioielli ben più antichi e riadattati[8].

Accanto alla produzione in avorio si affianca, in via del tutto parallela, la lavorazione dell'osso, che consente di ottenere oggetti simili per forma e funzione, ma ad un costo minore, data la maggiore reperibilità e il minore valore della materia prima, sopperendo dunque alle esigenze di una committenza sempre più avvezza all'uso di lussuosi elementi di arredo, anche se relegato ad un artigianato più modesto come cofanetti per cosmesi, spilloni per capelli, placche di rivestimento per manufatti d'arredo ligneo, ma anche giocattoli, soprattutto bambole snodate senza caratterizzazione anatomica[9].

Le ossa utilizzate sono ricavate da animali domestici, quali bovini ed equini, mentre più raramente palchi di cervo. Gli artigiani sono in

Figura 2. Officine orientali, *Dittico di Stilicone*, avorio, Monza, Tesoro del Duomo (400-401 circa) .

grado di applicare, sia all'avorio che all'osso, le medesime tecniche di esecuzione, adottando anche lo stesso repertorio decorativo e tipologico, così come il grado di adesione ai prototipi antichi, che rimangono i primi referenti di questa produzione[10].

Si tratta, tuttavia, di una fattura estremamente diversificata, che può essere di alto livello artistico, oppure più semplificata, tanto da apparire come una semplice attività artigianale diffusasi in tutto il bacino del Mediterraneo. I centri di produzione degli oggetti in osso erano dislocati in varie zone dell'impero, come documentato dai rinvenimenti di scarti e abbozzi di lavorazione appartenuti a botteghe specializzate a diversi livelli come attestato nell'Etruria romana, a Roma, sul colle Palatino e presso l'area della *Crypta Balbi*, ad Alessandria e presso *Kôm el Dikka* in Egitto.

È possibile far riferimento a una ricca produzione destinata all'apparato decorativo ad intarsio di *klynai*, per un arco di tempo che va dal I al IV secolo con temi di ascendenza ellenistica ma rielaborati in ambiente italico e nord africano.

Si tratta di una categoria che rientra nell'ambito del mobilio di lusso che, al pari dei letti da parata dei dinasti ellenistici, compaiono presso *domus* e *villae* romane, nonché durante le

Figura 3. Officine alessandrine, *Satriro con otre sulle spalle*, osso, Alessandria d'Egitto, Museo Greco-romano (IV sec. d.C.); Figura 4. Officine alessandrine, *Placchetta raffigurante Dionisòs Lukeyos*, osso, Alessandria d'Egitto, Museo Greco-romano (IV sec. d.C.)

cerimonie funebri, introdotti a Roma durante il trionfo di Gneo Manlio Vulsone nel 187 a.C.[11]

La maggior parte dei reperti analizzati proviene dalle necropoli, in quanto le *klynai* venivano spesso bruciate con il defunto durante il rito della cremazione o deposti in sepolture a inumazione.

La particolare intelaiatura del letto, spesso di legno pregiato, permetteva di applicare placchette in osso soprattutto nella zona che interessava le travi della testata, eseguite a intaglio e o a tutto tondo. Spesso in molti degli elementi decorativi sopravvissuti è possibile osservare sul retro lettere greche che dovevano servire da riferimento per il montaggio sulla struttura lignea. I temi restano legati al classicismo ellenico, anche se in una vasta produzione, di fattura alessandrina si sono riscontrati temi prettamente dionisiaci quali ninfe, satiri, l'abbandono di Arianna e la stessa figura del dio, che traggono modello soprattutto da scene figurate asseribili ai sarcofagi a tema del II secolo, con funzione escatologica e apotropaica[12].

A tal proposito è possibile citare il frammento d'osso convesso che ha come soggetto il dio *Panòs* recante un otre sulle spalle [fig.3]. Il satiro incede portando l'otre sulla sinistra; il corpo è permeato da un forte senso di instabilità della figura ma, al contempo, l'impostazione iconografica risulta essere di ascendenza classica. La posa, instabile nell'avanzare della gamba destra, rivela l'appartenenza della figura ad un mondo ibrido e irrazionale. Il modellato, morbido e ben levigato, dal chiaroscuro sfumato rendono nel complesso armonica la figura.

Su di un'altra placchetta in osso, in cui è raffigurato Dionysòs *Lukeiòs* [fig.4], lo schema compositivo risente fortemente dei prototipi della cultura ellenista ma ancor meno l'esecuzione, ormai realizzata con pochi piani chiaroscurali e incisioni per quanto riguarda la realizzazione delle capigliature e dei panneggi[13]. Il dio, imberbe, è nudo e rappresentato nella posizione attribuita ad *Apollòn Lukeiòs*, accompagnato da una pantera; appoggiato ad un sostegno, con le gambe incrociate e il braccio destro sollevato a cingere il capo. Altre placchette presentano l'abbinamento delle figure di satiro e menade colti in atteggiamenti vari, come ad esempio un satiro in posizione aggraziata che beve dalla coppa di una menade.

Gli ossi alessandrini e gli avori di età tardo imperiale, costituiscono la prova della sopravvivenza fino alla Tarda Antichità di questo tipo di artigianato, che continuerà anche dopo la fine del mondo antico, testimonianza della vitalità duratura di una produzione artistica ancora molto fiorente, che continuò ad essere attiva ininterrottamente fino al VII secolo, anche abbastanza standardizzata, elemento tipico della lavorazione del periodo.

Note

[1] Eugenio La Rocca - Serena Ensoli, *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana,* Roma 2000, p. 354.
[2] La glittica giunge a Roma dopo la conquista dei regni ellenisti, quando questi oggetti sottratti ai vinti come bottino di guerra vengono esposti durante i trionfi degli imperatori. Durante il IV secolo d.C., non sono ornamenti da sfoggiare ma si caricano di valori simbolici, religiosi e soterici. Giandomenico De Tommaso*, L'Arte romana*, Firenze 2006, pp. 262-263.
[3] È la necropoli di Hadra, ad ovest della città di Alessandria che ha restituito più del 25% degli oggetti in osso e avorio oggi custoditi presso il Museo greco-romano di Alessandria, fin dal 1963. Altri rinvenimenti si sono avuti in via del tutto occasionale in seguito a scavi urbani e o rinvenimenti fortuiti.
[4] Stefano Zuffi, *I primi cristiani e l'Alto Medioevo*, Milano 2016, p. 190.
[5] Gianluca Grassigli, *Arte nel mondo tardo antico*, Roma 2008, pp. 223-225.
[6] S. Zuffi, *I primi cristiani e l'Alto Medioevo*, cit., pp. 191-194.
[7] Giuseppina Cipriano - Emma Vitale, *Archeologia cristiana,* Palermo 2007, p. 89.
[8] S. Zuffi, *I primi cristiani e l'Alto Medioevo*, cit., p. 194.
[9] Questi oggetti molto comuni, in realtà costituivano anche un importante veicolo di propaganda, come ad esempio nel caso degli spilloni o aghi crinali terminanti in busto femminile, sui quali erano riprodotte le acconciature adottate dalle donne appartenenti alla famiglia imperiale, contribuendo a promuoverne l'immagine e a diffondere le mode. È il caso dello spillone in osso, risalente al I secolo, proveniente dalla necropoli di Tortona ed oggi presso il Museo di Antichità di Torino, terminante in una testa muliebre dall'acconciatura elaborata tipica del periodo.
[10] G. Grassigli, *Arte nel mondo tardo antico*, cit., p. 210.
[11] E. Ensoli - S. La Rocca, in *Aurea Roma*, cit., p. 354.
[12] Il culto di Dioniso è assai vivo in Egitto per tutto il IV secolo. Vi permane a lungo anche dopo l'affermarsi del cristianesimo, attestato da fonti scritte e soprattutto figurative.
[13] E. Ensoli - S. La Rocca, in *Aurea Roma*, cit., p. 358.

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 137-145
ISSN 2974-668X

Estetica, teatro e media: Leopoldo Maria Scherli e il dibattito su Goldoni (1768)

Massimo Bonura

Introduzione

Il seguente saggio, secondo uno sguardo storico-critico, si propone di commentare uno scritto di estetica, intesa come filosofia dell'arte[1], dell'attore teatrale comico (spesso nelle vesti di *amoroso*) veronese Leopoldo Maria Scherli[2], vissuto nel Settecento. Questi "compiuto un regolare corso di studi, nella prima parte della sua esistenza svolse prevalentemente l'attività di attore e di garbato dicitore, recitando tra i filodrammatici della sua città e riscuotendo notevole successi"[3].

Scherli, d'altronde, si pone come figura intellettuale a cavallo tra l'attività teatrale e quella poetica-letteraria[4], tanto da essere nominato *arcade*[5]. In particolare, vi è una diatriba circa quanto viene detto nella prefazione (*L'autore a chi legge*) del quarto libro *Delle Commedie* di Carlo Goldoni (1707-1793), edito nel 1761 a Venezia da Giambatista Pasquali. La controversia ci restituisce uno spaccato importante per la storia delle riflessioni filosofiche sull'arte, sia perché Scherli esprime con competenza il proprio parere, nominando una serie di importanti umanisti e scrittori, sia poiché vengono nominati e confrontati anche Aristotele o alcuni poeti dell'antichità classica come Orazio. Il testo, inoltre, è uno dei tanti esempi (ma, ovviamente, ve ne sono tantissimi anche precedenti) di come il medium editoriale (il libro) sia al centro del dibattito culturale e filosofico di quegli anni. Scherli, infatti, si riferisce proprio al testo goldoniano del 1761 e ne risponde con un altro[6], dal titolo *Esame intorno ad alcuni pareri del signor Carlo Goldoni sopra la poesia lirica diretto ad un accademico lepido*, edito da G. de' Franceschi alla Colomba nel 1768 e composto da circa 20 pagine.

Già due anni prima, nel 1766, Scherli aveva iniziato a lavorare nella prestigiosa compagnia teatrale di Pietro Rossi[7], continuando così a coniugare l'attività performativa teatrale con quella delle riflessioni poetiche e filosofiche. Nel Settecento si assiste, perlomeno in Italia, ad un vero e proprio boom editoriale con scritti letterari, filosofici (spesso di natura estetico-critica) e teatrali: questo exploit sarà presente con modalità similari anche nell'Ottocento, con fusioni critiche riguardanti proprio il teatro, la letteratura e l'estetica[8]. La *quaestio* che Scherli analizza tocca il mondo della definizione di arte

CC BY ND

(di cui la poesia è una delle espressioni estetiche, ovvero la *poetica*), spiegando il perché non solo Commedia, Tragedia e Epopea siano pura poesia ma come anche Sonetti e Canzoni lo siano a tutti gli effetti e ricordando i dibattiti (anche contemporanei) circa la (o le) definizione di "arte"[9]. L'analisi di questo testo, scritto da un autore misconosciuto che incarnò su sé stesso l'intellettuale italiano dedito al teatro e alla letteratura (anche estetica), pertanto, è un utile occasione per comprendere le funzioni e i risultati avuti circa i dibattiti riguardanti una definizione di arte o di "vera" letteratura nel Settecento. D'altronde, Leopoldo Scherli, pubblica almeno un'altra riflessione polemica che tocca profondamente l'arte e l'estetica: *Osservazioni sopra le stanze del signor Giulio Cesare Becelli, nelle quali sostiene, che la Poesia possa più della Pittura*[10]. In ogni caso, ecco come si esprime Gianvito Manfredi[11] in merito a Scherli e all'opera in polemica a Goldoni, sottolineando ancora una volta la preparazione filosofica (oggi si definirebbe estetica) dell'autore, in contrasto con la leggerezza del comico: "nel 1768, stampò un piccolo Libretto in ottavo che conteneva alcune considerazioni sopra un parere del Dottor Carlo Goldoni cosa critica, e felicemente dettata. Tornò a recitare in altre Compagnie, ma sempre però con poca fortuna, colpa del suo troppo austero temperamento, e delle rigide sue massime filosofiche, che mal si confacevano co' faceti modi de' suoi Compagni, e colla brillante Comica società".

La preparazione dello Scherli in materia teatrale e letteraria è lodata anche da Francesco Bartoli, che lo annovera tra coloro che "non men degl'altri anch'essi si sono fatto onore [*sic*] con qualche virtuosa produzione, che collo stesso mezzo delle stampe hanno pubblicata"[12]. In questo testo del 1768, è rilevante che Scherli si lamenti di alcune asserzioni di Goldoni (che riprende citandolo), tra queste il fatto che, come scrive l'autore de *La locandiera*, "solamente la Commedia, la Tragedia, e l'Epopeja meritano il nome di vera Poesia, e che Aristotele, dicendo che la Poesia insegna la Filosofia, non intese già egli di parlar dell'Oda, nè dell'Elegia, e molto meno de' nostri Sonetti, e delle nostre Canzoni"[13], collegando così la questione filosofica nel campo estetologico, che pur non essendo nominato esplicitamente, in quegli anni si andava plasmando maggiormente e acquisendo dignità filosofica grazie al tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)[14].

Scherli stesso, come comunque d'uso in quel periodo, per inserirsi nella diatriba sembra ricalcare, con il suo iniziale "Carissimo amico", l'indirizzo di Goldoni "L'autore a chi legge", sottolineando così, ancora una volta, la necessità di un dialogo tra le diverse posizioni filosofiche in merito all'arte. In ogni caso, questo quarto volume *Delle Commedie* di Goldoni è particolarmente rilevante poiché pubblica alcune delle sue opere più importanti: *L'avventuriere Onorato*, *Il Cavaliere di buon gusto*, *La Locandiera*, *L'Avaro.* Scherli, d'altro canto, non entra specificamente nel merito della qualità delle opere di Goldoni (lasciando spazio solo a brevi asserzioni), ma è "maravigliato", come scrive egli stesso, dalle questioni filosofiche che Goldoni pone e che secondo Scherli urgono di delucidazioni e precisazioni, poiché errate.

Ripercorrere, dunque, questa pubblicazione di Scherli è utile per riscoprire un autore e un testo misconosciuto ma anche per riflettere sul valore filosofico che l'arte (in questo caso teatrale e letteraria) assumeva nel contesto italiano settecentesco. Di seguito la trascrizione commentata dell'opera, secondo un approccio critico-bibliografico, con particolare attenzione ai punti riguardanti la teoria dell'arte.

- L.M. Scherli*, Esame intorno ad alcuni pareri del signor Carlo Goldoni sopra la poesia lirica diretto ad un accademico lepido*, per Gaspare de' Franceschi alla Colomba, Bologna 1768[15].

Carissimo amico.

Io non vorrei che questa mia Lettera vi facesse credere esser io per natura, e per genio portato a criticar gli altrui scritti, e ad oppormi volentieri alle altrui opinioni; poichè ciò credendo, voi sareste certamente in errore. Io abborrisco quella Critica, che va colla maldicenza accompagnata, giudicandola indegna d'un onest'Uomo; piacemi, egli è vero, quella Critica, la quale modestamente del vero va in

traccia, e le false opinioni pregiudicative alla sana letteratura distrugge; ma quanto lontano sono e per natura, e per educazione dall'esercitare la prima, altrettanto ancora lo sono dal coltivar la seconda, conoscendo mancar io di que' lumi, che alla medesima son necessarj. Nulladimeno io confesso ingenuamente recarmi un sensibile dispiacere il veder talvolta avanzare, senza riguardo veruno, con le pubbliche stampe opinioni contrarie alla ragione, ed al vero, e spacciarle arditamente per massime incontrastabili; quasi che gli Uomini tutti privi fossero di criterio, e di raziocinio, per non doverne riconoscere la falsità. E perché i giovani dediti allo studio delle belle lettere, tanto alla ragionante umanità convenevoli, facilmente s'imbevono di tali opinioni, principalmente allor quando vengono avanzate da chi ha qualche grido nella Letteraria Repubblica, non avendo eglino per anco bastevol lume per conoscerne il peso, onde poi difficil cosa riesce il raderle via dagli animi loro; quindi è ch'utile impresa parmi essere, per formar in essi un perfetto giudizio, il palesarle, il combatterle, il distruggerle; nè la conoscenza, ch'io ho della mia poca dottrina, può questa volta trattenermi dalle opposizioni, che son per fare, parendomi che molta non ne richieda la materia.

Ho letta la Prefazione del Sig. Dottor Carlo Goldoni, premessa al quarto volumetto, da voi speditomi, delle sue Commedie, uscito in Venezia da' torchj del Pasquali[16]; nella quale nega l'Autore a' Lirici il nome di veri Poeti, dicendo che "solamente la Commedia, la Tragedia, e l'Epopeja meritano il nome di vera Poesia, e che Aristotele[17], dicendo che la Poesia insegna la Filosofia, non intese già egli di parlar dell'Oda, nè dell'Elegia, e molto meno de' nostri Sonetti, e delle nostre Canzoni"[18]. Per quanto restassi io maravigliato d'una sì nuova, e stravagante asserzione, maggiore fu la maraviglia, che produsse in me la seconda, laddove parlando egli in favor degli Epici, e de' Drammatici contro i Lirici, adduce per ragione che "i primi non abbisognano del verso per esser perfettamente Poeti; ma di quella elevazion di pensieri, chiamata da Orazio *quid divinum*"[19]. Due opinioni al parer mio così strane, e con tanta franchezza avanzate, mi stimolarono a prender la penna, e a scrivervi queste poche righe, lusingandomi di farvi conoscere facilmente quanto vada errato in questi suoi giudizj il Sig. Goldoni, senza che punto mi faccia ritegno quell'alta stima, che voi avete, del degnissimo Autore; imperciocché per farvi piacere, io passar voglio sopra ciò, che voi dite, cioè esser egli un valorosissimo Poeta comico, maestro de' costumi, ingegno divino, sorto per onor dell'Italia, e quant'altro potete aggiugnere; ma dirò sempre ancora, che in questa sua Prefazione *passus est aliquid humanitatis*.

In fatti, ch'egli asserisca meritar il nome di vera Poesia solamente la Commedia, la Tragedia, e l'Epopeja, senza addurne la minima ragione, ciò nulla prova. Che la Poesia insegni la Filosofia[20], ciò creder puossi ancora senza l'autorità di Aristotele. Che il medesimo Filosofo, avendo detto che la Poesia insegna la Filosofia, non abbia inteso parlar dell'Oda, nè dell'Elegia; essendo questo un semplice supposto dell'Autore, resta ogn'uno in libertà di non crederlo. Che Aristotele poi non abbia inteso parlar de' nostri Sonetti, e delle nostre Canzoni, questo l'accorderò ancor io; imperciocché non potea egli certamente parlar di quella specie di componimenti, che non erano ancora in *rerum natura*.

Ma finalmente, se così è, com'egli si dà a credere, e se vero è, che così abbia inteso Aristotele, dunque non meritano il nome di veri Poeti nè Mosè, nè Davide, nè gli altri Ebrei Profeti. Non Orfeo, non Pindaro, non Callimaco, nè Anacreonte, nè tanti Autori, che formano la Greca Antologìa. Non Orazio, non Catullo, non Tibullo, nè Properzio fra' Latini. Non il Petrarca, non il Casa, non il Chiabrera, né tant'altri fra gli Italiani. Creda al suo talento l'Autor di Commedie, io certamente non lascierò di considerar sempre costoro come veri, e massimi Poeti, e se Aristotele di tutti essi avuta avesse cognizione, e giudicato avesse non esser eglino veri Poeti, io senza temer d'ingannarmi, terrei per falso ed erroneo il giudizio del Filosofo, non meno che quello del Sig. Goldoni; poichè senza parlare dell'Ode, e dell'Elegie de' Greci, e de' Latini, mi pregerei

più di aver composte le sole tre Canzoni del Petrarca, dette le tre Sorelle, che quante Commedie sono state scritte in Italia a' giorni nostri; e crederei di meritar più per quelle, che per queste, il nome di vero Poeta; e se il Sig. Goldoni medesimo, fra' suoi pensieri raccolto, seriamente chiedesse a sé stesso, se le dette tre Canzoni composto aver vorrebbe, anzi che le sue tante Commedie per meritarsi un tal nome; io non lo credo sì privo di cognizioni, e di lumi, che immediatamente ritrattar non si volesse da ciò, che ha scritto inconsideratamente nella sua Prefazione; e farò sempre di parere non convenire il nome di veri Poeti a' Lirici, solamente quando sieno di coloro che scrivono *invita Minerva*, e contra i quali esclamò il mio Concittadino Catullo[21]

… *abite*
Illuc, unde malum pedem tulistis,
Saecli incommoda, pessimi Poeta.

Di questi potea dire il Sig. Goldoni, che non intese di parlar Aristotele; che per altro de' buoni Scrittori di Sonetti, di Canzoni, e d'ogni altro componimento alla Melica appartenente, dir posiamo convenir più loro che ad altri que' gloriosi, ed eccellenti nomi di Ninfoletti, di Entei, di Musopatagi, e di Teoletti, che a' Poeti furono dall'Antichità attribuiti; perché fra gli altri generi di Poesia la Lirica, essendo piena di divine maniere, ed inspirata dall'alto, splendidamente distinguesi. Ecco la ragione, per cui il Quadrio, volendo discendere a considerar le varie forme d'ogni genere di Poesia, saviamente pensò di prendere da questa il cominciamento; riflettendo in oltre esser ella la più antica di tempo, e la più riguardevole per dignità, perchè scelta dalla Divina Provvidenza fin dal principio del Mondo per instillare negli Uomini la Religione, e per dar gloria al lor Facitore. Che se qualche infelice Poeta, e di tal nome immeritevole, allontanandosi troppo da quel primario fine, per cui fu la Lirica instituita, cose insegna talvolta cattive, io non credo già che il nostro Autore vorrà perciò attribuir all'arte il difetto dell'artefice; non essendo ciò colpa di essa, in quella guisa che colpa non è dell'Epica Poesia, se in vece di cantare le azioni gloriose degli Eroi, canta le lascivie di Venere, e di Adone; o se la Commedia in vece d'insegnar la Filosofia, pone in plausibil veduta costumi degni di abborrimento, e dispregio.

Aggiungasi ancora, che s'altri volesse sostenere essere il Lirico maggior Poeta del Tragico, e molto più del Comico, potrebbe far ciò con questa chiarissima, ed incontrastabil ragione, che l'Entusiasmo, il quale è il primo, e il maggior distintivo del Poeta, fa più di mestieri al Lirico, che agli altri Poeti; il qual Entusiasmo non si può apprendere nè da regole, nè da precetti, nè da osservazioni, né da pratica; ma è puro dono del Cielo, e della natura. Quindi è che Orazio dimostrò in qual pregio aveva la Lirica sopra gli altri generi tutti di Poesia, quando scrivendo a Mecenate, disse[22],

Quod si me Lyricis Vatibus inseres,
Sublimi feriam sidera vertice.

Ma misero Orazio! a che struggerti nel desiderio d'esser annoverato fra gli ottimi Poeti Lirici, se la Lirica non è vera Poesia? A che gloriarti poi d'aver ottenuto il tuo intento, dicendo[23]:

Exegi monumentum aere perennius ec.
Quod nec imber aedax,nec Aquilo impotens
Possit dirruere, aut innumerabilis
Annorum series, et fuga temporum.

se vero Poeta non può chiamarsi il Lirico? Così almeno crede il Sig. Goldoni: non lo credeva però quel Latino Scrittore; anzi ben prevedeva, che dagli Uomini giudiziosi sarebbe stato sempre tenuto, quantunque Lirico, anzi appunto perché Lirico, quel gran Poeta, ch'egli era; onde non potè contenersi dallo esclamare[24]:

Non usitata, nec tenui ferar
Penna, biformis per liquidum aethera VATES.

Ma qui lo Scrittor di Commedie rinforza con novella obbiezione l'assalto, dicendo che la Lirica non insegna la Filosofia, e dicendolo come interprete della mente di Aristotele; al che risponderò brevemente (essendo già la materia stata da molti Critici bastantemente discussa; ed in particolare dal Sig. Senatore Conte Gregorio Casali in quella sua dotta Prefazione alle Rime del celebre Sig. Francesco Maria Zanotti[25]) che s'egli intende parlar di quella Lirica trattata da infelici Poeti, e che mancano di dottrina, e di filosofico ingegno, io concorro nel suo parere; ma s'ei prende di

mira quella Lirica, che fa distinguere gli Scrittori dalla turba infinita de' mediocri, e de' pessimi Poeti, io non posso alla sua opinione aderire; e vagliami qui per difesa un esempio, che abbiamo in pronto fra' Greci. Né produrrò io già il gravissimo Pindaro; ma un Lirico tutto giuochi, scherzi, ed amorose favolette, la cui Lira sembra soltanto consecrata a Venere, e a Bacco. Io parlo di Anacreonte. Crederà mai l'Autor nostro, ch'egli con quelle sue favole ammaestri con più efficace dottrina, che non farebbe un severo Filosofante? Eppure, se non lo crede egli, lo credono, e lo crederono mille sapienti Uomini, della poetica ragione ottimi conoscitori; fra' quali io nominerò qui solamente un Vincenzo Gravina, ch'io penso esser possa giudice competente in tale materia. Odasi com'egli parlò del Tejo Poeta[26]. "Quanto egli dice par che non si possa, e non si debba in altra maniera dire. Non ha alcuna pompa, eppur vi si desidera. Sembrano le cose nate senza fatica, ma non si possono con alcuna fatica uguagliare. È vivo senza colore, vago senza artifizio, saporoso senza condimento, e saggio qual da Platone fu riputato, ma senza apparenza di dottrina. In que' suoi giuochi, e scherzi, e favoluzze capricciose ei fa gustar maggior dottrina, ch'altri facendo il Filosofo non farebbe"[27]. Or come dunque la Lirica non insegna la Filosofia?

Ma io voglio procedere più oltre; e far quì un supposto d'una cosa, che non farò mai per concedere; cioè che la Lirica non insegni la Filosofia. E che perciò? È forse vero Poeta solamente colui, che poetando insegna la Filosofia? Aristotele (poiché l'Autore si fonda sopra non so quale autorità di lui[28]) mi dice chiaramente di no; ma che maggior Poeta è quegli, che più imita, e meglio rappresenta al vivo o le azioni, o i costumi, o gli umani affetti, sia Lirica, sia Drammatico, o sia Epico, perché finalmente la Poesia non è altro che imitazione della Natura, e perciò disse Orazio *ut pictura poesis erit*[29]. Che se poi vogliamo indovinare ciò, che abbiano pensato alcuni autorevoli Scrittori, e quindi a ritroso dell'Autor Comico ricavarne un argomento favorevole a' Lirici, dir posiamo, che Massimo Tirio nel Sermone vigesimonono, Strabone nel libro primo, Lattanzio nel libro quinto, ed Eusebio nella Preparazione Evangelica, chiamando, come fecero, la Poesia Madre della Teologia, non intesero certamente parlar de' Tragici, e molto meno de' Comici; perché questi non insegnano già la Teologia. Da quanto però si è di sopra accennato, potrà restar persuaso il nostro Autore non esser l'insegnamento della Filosofia, né della Teologia, nè di qualsivoglia altra scienza, che formi l'esenziale costitutivo del vero Poeta; ma la sola imitazione; talché se un Tragico ponesse in Atti (per esempio) la morte di Cesare, e adornasse la sua Tragedia di mille filosofici documenti, e poi mancasse nel dipingere i costumi, e gli affetti; e se per l'altra parte un Lirico esponesse la detta morte con le sue circostanze in una Elegia, e adempisse perfettamente alle dette parti; quand'anco il componimento non avesse un principio di filosofica dottrina, questi sarebbe il vero Poeta.

Altra ragione adduce il Sig. Goldoni in favor degli Epici, e de' Drammatici contra i Lirici; cioè che i primi "non abbisognano del verso per essere, perfettamente Poeti; ma di quella elevazion di pensieri, chiamata da Orazio *quid divinum*"[30].

Che questo sentimento sia opposto a quello di tutti quanti sono i Maestri dell'arte, e in sostanza che questa asserzione in ragion poetica sia un'eresia, non mi dovrei dar la pena di provarlo con molte citazioni; mentre basta aver data una scorsa superfiziale a' medesimi per esserne certi; ed in particolare allo stesso Aristotele nella quarta Particella della prima parte della sua Poetica, ed alla Sposizione del Castelvetro[31]; il primo de' quali chiama il verso "proprio, e principale istromento del Poeta, ed accidente inseparabile dalla poetica imitazione" ed il secondo, appoggiato alla suddetta autorità del Filosofo, ed alla ragione, ed all'esempio de' Greci, e de' Latina, biasima, e condanna coloro, che a' suoi tempi scrivevano Commedie in prosa. Ma a che citarmi qui Orazio, s'anche Orazio medesimo insinua il contrario di quanto l'Autor asserisce? Leggasi la sua quarta Satira nel libro primo de' Sermoni, in cui non dice egli il Poeta non aver bisogno del verso; ma anzi, che il solo verso non basta per formar il Poeta.

… *Neque enim concludere versum*
Dixeris esse satis:

e poco dopo soggiugne non bastar nemmeno che il verso sia composto di voci pure;

Non satis est puris versum perscribere verbis;[32]

tanto è lungi ch'egli abbia inteso, che componimento senza verso possa chiamarsi Poema; mentre non poteva ignorare esser il verso peculiare, e necessario istromento della Poesia; né già istromento separato (come dicono i Logici) ma istromento congiunto, perché parte della poetica imitazione, di cui è sempre indivisibil compagno.

Che se Cammillo Pellegrino nel suo Dialogo dell'Epica Poesia fu in parte di contrario parere, seguendo l'opinione del Maggio, non ebbe però mai l'ardimento di dire, che l'Epico, e il Drammatico non abbisognino del verso per esser perfettamente Poeti; ma agl'inventori di favole senza verso assegnò solamente il secondo luogo fra' Poeti; il qual sogno fu poi giudiziosamente, e dottamente riprovato dagli Accademici della Crusca nella Difesa del Furioso. A questi si può aggiugnere Alessandro Tassoni, il quale nel libro nono de' suoi Pensieri diversi, dopo aver detto che in prosa non si può far Poesia, per mancamento di numero armonioso, e di verso, parte esenziale costitutiva della Poesia, da cui ella riconosce gran parte dell'eccellenza sua; soggiugne poi nel decimo libro, parlando dell'Italiane Commedie: "In prosa ne abbiamo veramente infinite, e molte ce ne sarebbero di perfette, riguardo alla favola; ma perché mancano di numero poetico, mancano insieme del nome di Poesia"[33].

Dubitarono bensì alcuni fra' Latini (né mi lascia mentire lo stesso Venosino) se convenisse, il nome di Poema alla Commedia, quantunque scritta in versi, (che non cadde mai loro in pensiero di scriver Commedie in prosa,) e ne dubitarono per questa ragione, ch'ella è mancante d'entusiasmo, e perchè il suo verso era somigliante alla prosa.

Ideirco quidam Comoedia nec ne Poema
Esset quaesivere, quod acer spiritus, ac vis
Nec verbis, nec rebus inest, nisi quod pede certo
Differt sermoni sermo merus[34].

Che avrebbero poi detto, se in prosa fossero state scritte le Latine Commedie? E quì si vuol dar a credere, che non solamente la Commedia, ma ancora la Tragedia, e la stessa Epopeja non abbisognino del verso per esser perfetti Poemi? Eh che Poesia, e Prosa (con pace dell'Autore) son due termini, che implicano contraddizione; e volga egli, e rivolga quanto gli aggrada il Latino Poeta, non troverà mai ch'egli abbia scritto un sì solenne sproposito: né avrebbe anco il suo Aristotele chiamato il verso proprio, e principale istromento del Poeta, ed accidente inseparabile dalla poetica imitazione, se avesse creduto che Poemi in prosa si potessero scrivere. Anzi nelle sopracitate parole del Greco Filosofo mi si para davanti un nuovo, e fortissimo argomento contra le due proposizioni dell'Autore: Imperciocché, dicendo quegli essere il verso proprio, e principale istromento del Poeta, o intese parlare solamente del Lirico (come par che creda l'Autor della Prefazione, non avendo gli altri, secondo lui, bisogno del verso) o intese parlar di tutti gli altri ancora. Se intese parlar del Lirico, ecco dunque ch'egli affermò esser questi vero Poeta, avendo il verso per necessario istromento. Se intese parlar degli altri, ecco che affermò essere il verso necessario anco ad essi; e nell'un modo, e nell'altro ecco a terra le due proposizioni dell'Autore colle stesse parole d'Aristotele. Conchiuderò finalmente col sopracitato Quadrio: "Ogni Poema Drammatico dalla favola, e dal verso costituirsi in quella guisa che l'Uomo è dall'anima, e dal corpo costituito, io lo credo sì manifesto, che persuadendomi non avervi ormai intelletto sano, che non ne sia persuaso, non istimo di spendervi più parole"[35].

Io son pieno di stima, e di rispetto per l'illustre Sig. Goldoni, ma più per la verità; e dissimular non posso il dispiacere, che recammi certe asserzioni pregiudicative ancora all'Italiana Letteratura, avanzate da un Italiano istesso. Sebbene avendo egli scritta quella sua Prefazione in tempo ch'ei dovea portarsi a Parigi, (ove senza dubbio sarà ben'accolto il suo parere) sia facil cosa comprender il fine, per lo quale ha egli voluto cominciar a lusingare in qualche modo il genio d'una Nazione per mille titoli rispettabile, ma (vaglia il vero) un po' troppo prevenuta in favor proprio, e mal

tollerante la superiorità degli altrui pregi, in paragone de' suoi; e il maggior numero della quale si è sempre mostrato poco parziale degl'Italiani, a segno di cader talvolta in accuse non men false, che ridicole, e puerili. Io so che per derisione vengon chiamati da essa i nostri Letterati *faiseurs de Sonnets, et de Chansons*; ma oltrachè mostrano con ciò la poca cognizione che hanno de' nostri libri, e delle nostre migliori Accademie, confessar pur debbono, che per quanto vasto sia il torrente, che di tali componimenti tutta innonda l'Italia, è bastevol compenso, che fra tanti se ne trovino alcuni pochi degni di cedro, e che possano andar vittoriosi (come lo vanno fin'ora) al confronto d'ogni estera Lirica. Ma che parlo io de' soli Lirici? Nell'Epica Poesia cederanno forse i nostri a' Greci, ed a' Latini; ma non già a' Francesi. Sieno di ciò testimonj un Dante, un Ariosto, un Tasso, un Tansillo. Nella Tragica pochi abbiamo, per quanto si crede, ch'abbiano scritto Tragedie degne di Corneille, Racine, e Voltaire; pure lasciando da parte i nostri buoni Tragici antichi, li quali se altro merito non avessero, quello certamente hanno d'essere stati i primi, e d'aver dato lume, e stimolo a' Poeti Francesi per riformare il loro Teatro; essendo noto, che la Sofonisba del Trisino fu da Melino di Saint Gelais tradotta in prosa Francese, e fatta da lui stampare sotto suo nome in Parigi nel 1560, nel qual tempo un numero considerabile di buone, e ben condotte Tragedie, scritte su la norma de' Greci esemplari, vantava l'Italia; eppure fu questa la prima Tragedia regolata, che in Francia comparisse: lasciando dico, tutto ciò da parte, alquante nostre moderne Tragedie fanno abbastanza vedere, che non ci sarebbe fra noi penuria d'ingegni atti a produrne di eguali alle Francesi, e forse a superarle, se potessero anco i nostri intraprenderne la carriere sotto il favore d'un Monarca qual era Luigi XIV; e se accompagnato all'onore, quell'utile ne avessero, che dal Teatro di Parigi ritraggono i Drammatici Francesi. Fede ne facciano una Merope del Maffei, un Ulisse del Lazzarini, le Tragedie del Sig. Conte Gasparo Gozzi, quelle del Sig. Don Alfonso Varano, del P. Granelli, di Filippo Rosa Morando, ed altre molte che qui per brevità tralascio di nominare. Queste se non hanno, al parer di alcuni soverchiamente appassionati per le cose, che ci vengono dalla Francia, le virtù, ch'essi trovano nelle Tragedie Francesi, certamente non ne hanno però neppure i vizj; i quali dispensarommi dal qui accennare, essendo già stati in gran parte conosciuti, e notati giudiziosamente come gravissimi da non pochi Francesi istessi; e segnatamente dal P. Porrè nella sua Orazione, che ha per titolo *Theatrum sit ne vel esse possit Schola informandis moribus idonea*; e dall'illustre Fenelon Arcivescovo di Cambray nelle sue Riflessioni sopra la Poetica, e sopra la Rettorica. Che dirò delle Tragicommedie Pastorali, che ritrovamento furono degl'Italiani, e che a tal perfezione furono da essi senza scorta di esemplari inalzate? E non solamente nella tessitura di queste favole si fermò l'ingegno de' nostri Poeti; ma vi fu ancora fra loro chi tentò fortunatamente per altra via di porre in scena il pastoral costume, non alla semplice invenzione appoggiato, ma alla sacra Istoria; come vedesi nella Rachele di Pier Jacopo Martello, opera delle migliori, per vero dire, che mai uscissero dalla penna di questo fertile Tragico; e della quale i Francesi, che meglio di noi sanno porre in buon lume le cose loro, e magnificarle (ove al contrario i nostri, qual che siasi il motivo, o trascurano, o tentano di vilificar le proprie) si farebbero pregio certamente di potersi vantare. Del suddetto Martelli merita ancora un luogo distinto fra l'Italiane Tragedie la Perselide. In quanto alla Commedia esaminar non voglio in quale stato si trovi ella presentemente in Italia; che troppo lunghe parole mi converrebbe fare. Dirò solamente che fino a tanto che cercheranno i nostri Autori d'allettar l'uditorio col meraviglioso, e sorprendente, ovvero con caratteri oltre il verisimile caricati, non ariveranno mai ad uguagliar il merito de' Francesi, che hanno per oggetto la semplice Natura[36]. Ma nella Lirica francamente affermar posiamo col Patrizio, col Capriano, col Varchi, col Salviati, e con tant'altri, che il solo Petrarca ci dà la palma sopra i Greci stessi, e i Latini, non che sopra i Francesi; avendo egli ancora ridotte le Platoniche idee a quelle della bellezza, e dell'armonia; ed avendo con nostra per-

petua gloria aperta alla Poesia Italiana una nuova strada, non calcata da' Greci, né da' Latini. Che per altro, se i Francesi nella Poesia, generalmente parlando, sono a noi inferiori, colpa è in parte della medesima loro lingua (I) che delle poetiche forme, e dell'armonia non è così capace come la nostra, e che perciò sì può loro concedere di scriver Poemi in prosa. Dovrebbero finalmente ricordarsi, che tutto hanno appreso da noi. Quando in Italia fiorivano con la Greca, e con la Latina lingua tutti gli studj, e le bell'arti al maggior segno; quando il Francastorio, mio Concittadino, giunse con la sua Sifilide ad emular l'opera più perfetta di Virgilio, ch'è la Georgica; ch'altro era la letteratura in Francia, se non barbarie? E noto che quando Luigi XII. desiderò di aver una Storia Latina, degnamente scritta, delle cose di Francia, dovette ricorrere al nostro Veronese Paolo Emilio; il quale, a sentimento de' Francesi medesimi, in molte parti della sua Istoria superò Tito Livio. Dovrebbero ricordarsi, e confessare, che la stessa Filosofia non avrebbe forse oltre i Monti, né di là dal Mare aperte con tanta gloria le nuove Scuole, senza i lumi somministrati dal nostro Galilei; cui non esitò qualche imparziale Francese di chiamar il Padre della Filosofia, nome a lui giustamente dovuto, e che più ancora avrebbe saputo acquistarsi, se la sua nota disavventura non avesse troncato i voli al suo ingegno: ma tralasciando tutto ciò, io conchiudo, che se non merita il nome di vera Poesia la Lirica, è tolto certamente uno de' maggior, e più luminosi pregi alla Poesia Italiana; ma questo pregio non sì potrà però a lei togliere (che ché ne dica l'Autor della Prefazione) quando non tolgasi il miglior pregio alla Poesia degli Ebrei, de' Greci, e de' Latini, negando il nome di veri Poeti a tanti loro Scrittori, che da lungo corso di secoli sono, per universale consenso, di tal nome in possesso, mercè la Lirica Poesia. Questo è quanto ho voluto scrivervi contra il parere del Sig. Goldoni. Siate voi Giudice di questa Causa, e conservatemi la vostra pregevole amicizia, che sarò anch'io immutabilmente

Vostro affezionatissimo Amico
Leopoldo Maria Scherli.

(I) In comprovazione di ciò, leggansi le Mescolanze di letteratura di Monsieur D'Alembert, Tom. 3, Osservazioni sopra l'arte del tradurre. Le Riflessioni critiche sopra la Poesia, e la Pittura di Monsieur du Bos, Parte prima, Sezione 35, e 36. La Lettera di Monsieur Fenelon all'Accademia Francese, articolo 5. La Lettera sopra la Musica Francese di Monsieur Rousseau. La Prefazione all'Edipo di Monsieur Voltaire, e il suo Discorso sopra la Tragedia, diretto a Milord Bolinghroke.

Vidit D. Johannes Maria Vidari Clericus Regularis Sancti Paulli, e in Ecclesia Metropolitana Bononiae Paenitentiarius pro Eminentissimo, e Reverendissimo Domino D. Vincentio Cardinali Melvetio Archiepiscopo Bononiae, e Sac. Rom. Imp. Principe.
Die 7. Januarii 1768.
Imprimatur.

F. Vincentius Colombani Vicarius Generalis Sancti Officii Bononia.

Note

[1] Sulle diverse definizioni di estetica si veda in part. Paolo D'Angelo, *Tre modi (più uno) di intendere l'estetica*, in Luigi Russo (a cura di), *Dopo l'estetica*, Palermo 2010, pp. 25-49.

[2] Sull'autore e sulla sua importanza nel Settecento si veda Salvatore Rossi, *Leopoldo Maria Scherli: un arcade veronese quasi dimenticato*, presentazione della memoria effettuata da Marchi, in "Atti e memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona", serie VI, vol. XXXIV, 1984, pp. 341-354. Una breve biografia di Scherli, sposato con l'attrice Carolina, è presente anche nella voce di Alberto Manzi dell'edizione online (https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-maria-scherli_%28Enciclopedia-Italiana%29/, ultima visualizzazione 08/06/2023) dell'*Enciclopedia italiana* (1936), fondata da Giovanni Gentile con l'editore Giovanni Treccani. Inoltre si veda la scheda di Scherli nel testo di Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll., Firenze 1897-1905.

[3] S. Rossi, *Leopoldo Maria Scherli: un arcade veronese quasi dimenticato*, cit., p. 341.

[4] Tra le opere di Scherli si segnalano le *Rime*, Lucca 1760.

[5] Il testo *Rime* (1760) "gli valse l'ammissione in Arcadia, dove fu acclamato «pastore» nello stesso anno col nome di

Anassandeide Caristio": S. Rossi, *Leopoldo Maria Scherli: un arcade veronese quasi dimenticato*, cit., p. 342. Il nome corretto però è Anassandride Caristio.

[6] Sul valore del medium editoriale si vedano in particolare le opere di Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma 2000 [ed. or. 1962] e *Gli strumenti del comunicare*, Milano 2015 [ed. or. 1964].

[7] S. Rossi, *Leopoldo Maria Scherli: un arcade veronese quasi dimenticato*, cit., p. 342. Lo stesso S. Rossi ci informa inoltre (*ivi*, p. 341) di una influenza teatrale (e filosofica) dei due fratelli drammaturghi Gozzi.

[8] Un esempio è il catanese Nicolò Niceforo; autore degli *Studi estetico-critici di Letteratura italiana contemporanea. Giambattista Niccolini e la Tragedia Italiana*, in "L'Italia contemporanea" nn. 7, 8, 9-10 (conservati, ad esempio, presso la Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "Giuseppe Grosso" di Torino); ristampato in Massimo Bonura (a cura di), *Politica, estetica e critica teatrale in Sicilia. Scritti catanesi (1857-1882)*, Palermo 2023.

[9] Per una storia dell'idea di "arte" si consiglia Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, a cura di K. Jaworska, Palermo 2011.

[10] Giulio Cesare Becelli, vissuto tra Seicento e Settecento nell'attuale Veneto, era un purista della lingua italiana e, oltre a vari scritti teatrali, pubblica *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana libri tre*, Verona 1732. Il testo venne pubblicato a Verona, senza indicazioni dell'anno: si veda Gaetano Melzi (a cura di), *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, tomo II, Milano 1852, p. 296.

[11] In particolare nell'opera Gianvito Manfredi, *L'attore in Scena*, Verona 1746, p. 61; questa parte è stata ripubblicata in Francesco Bartoli (a cura di), *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, tomo II, Padova 1782, pp. 234-235.

[12] Il plurale è perché l'autore si riferisce, oltre che a Scherli, anche a Francesco Riccoboni. La citazione è tratta dall'introduzione Francesco Bartoli, *Agli amorevoli lettori*, in F. Bartoli*, L'innocenza trionfante ovvero Fiorlinda principessa di Gaeta. Azione scenica*, Venezia 1772, p. 6.

[13] Leopoldo Maria Scherli, *Esame intorno ad alcuni pareri del signor Carlo Goldoni sopra la poesia lirica diretto ad un accademico lepido*, Bologna 1768, p. 4.

[14] In particolare, con le seguenti opere di Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinenti bus* (1735) *e Aesthetica* (1750).

[15] Si ringrazia la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, da cui proviene il testo per la trascrizione. A causa della scrittura tipografica del volume e della trascrizione manuale c'è l'eventuale possibilità che siano presenti refusi involontari dovuti alla copiatura; pertanto, si consiglia per questo di confrontare sempre il testo originale. Copia del libro, in ogni caso, è presente anche presso la Biblioteca Palatina di Parma che si ringrazia.

[16] Ovvero *L'autore a chi legge* in Carlo Goldoni, *Delle commedie*, tomo IV, Venezia 1761, pp. 1-2.

[17] Il testo di riferimento è l'aristotelica *Poetica*.

[18] C. Goldoni, *L'autore a chi legge*, cit., p. 1; in realtà la prima parte di questa citazione non è riportata in maniera del tutto esatta e combaciante, pertanto si riporta anche la frase di Goldoni: "*Aristotile* istesso lasciò iscritto: *la Poesia insegna la Filosofia*, ma così dicendo non intese egli di parlare dell'*oda*, dell'*elegia*, e molto meno de' nostri *sonetti*, e delle nostre *canzoni*, che non erano nate ancora al suo tempo, ma della *grande Poesia*, consistente nell'*Epopeja*, nella *Tragedia*, e nella *Commedia*, i quali componimenti, per essere perfettamente *Poemi*, non hanno bisogno dei versi, ma di quella elevazion di pensieri, chiamata da Orazio: *quid divinum*."

[19] Per questa citazione si cfr. *ibidem*. Orazio è stato uno dei più importanti poeti romani del I sec. a.C.: tra le sue opere vi sono l'*Ars Poetica*, i *Carmina* e le *Saturae*. A proposito del *quid divinum* si veda anche Giacinto Amati, *Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze*, tomo III, Milano 1829, p. 101.

[20] Si cfr. anche con il passo di Lucrezio, *De Rerum Natura*, libro I, 1-43.

[21] La parola "tulistis" è "attulistis". Per la citazione si veda il *Carme* XIV di Catullo (in merito alle *nugae*).

[22] Di seguito vi è la citazione tratta dalle *Odi* I, I di Orazio dedicata a Mecenate.

[23] La citazione è tratta da *Odi* III, XXX di Orazio; vi è una variazione con "dirruere" al posto di "diruere".

[24] La citazione è tratta dalla ventesima *Ode* del secondo libro di Orazio.

[25] Il riferimento è alla prefazione di Gregorio Casali dal titolo *Al chiarissimo Padre Giambatista Roberti della Compagnia di Gesù* alle *Poesie volgari* di Francesco Maria Zanotti (si veda, ad esempio, la seconda edizione: Bologna 1757).

[26] Ossia il greco Anacreonte di Teo.

[27] La citazione non è del tutto precisa, in ogni caso proviene dalla parte *Di Anacreonte* tratta da *Della Ragion Poetica* di Vincenzo Gravina (*libro primo*, Roma 1708, pp. 84-85).

[28] L'autorità di Aristotele era talmente riconosciuta che viene ripresa nel medioevo con il detto *ipse dixit* (simile ad una espressione utilizzata ancora prima da Cicerone, nel *De Natura Deorum*, per Pitagora).

[29] Orazio fa una famosa analogia tra pittura e poesia. La frase è tratta dall'*Ars Poetica* (*Epistola ai Pisoni*).

[30] C. Goldoni, *Delle commedie*, cit., p. 1. Nel testo di Goldoni nominato vi è "Poemi" e non "Poeti".

[31] Si nominano Aristotele con la *Retorica* e l'umanista del XVI secolo Lodovico Castelvetro che scrisse una *Spositione a XXIX Canti dell'Inferno* dantesco (si veda ad esempio il testo curato da Vera Ribaudo, Roma 2017).

[32] La citazione è tratta da *Saturae* I, IV di Orazio, così come la precedente.

[33] La citazione è tratta dai *Pensieri*, X, XIV. Per una edizione dell'opera si veda, ad esempio, Alessandro Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro Puliatti, Modena 1986.

[34] Anche questa citazione è tratta da *Saturae* I, IV di Orazio.

[35] La citazione è tratta dalla *Particella* IV dell'opera del gesuita Francesco Saverio Quadrio dal titolo *Dalla Storia e della ragione d'ogni poesia*; si veda, ad esempio, vol. III, parte II, Milano 1744, p. 137.

[36] Questa è una definizione, seppur scarna, di *meraviglioso*, legato al genere fantastico. Sul tema si confronti con Remo Cesarani, *Il fantastico*, Bologna 1996.

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 147-153
ISSN 2974-668X

Le origini estetiche del giardino e le quinte selvagge della natura

Dario
La Mendola

Por el suelo hay una compadrita
Que ya nadie se para a mirar
Manu Chao

In un libro di Gilles Clément[1] è chiarita un'idea di cui i manuali di storia del giardino, frequentemente, non trattano. A volte, e questo accade un po' ovunque quando ci si occupa di indagare le origini di un fenomeno umano, in vari testi vengono forniti importanti dettagli dandoli per scontati, dimenticando (ci auguriamo non volontariamente poiché, se ciò fosse intenzionale, allora sarebbe allarmante) di formulare gli enunciati tenendo conto dei frammenti della parte più pura della nostra evoluzione, quella di un'umanità *protoculturale*[2] o caratterizzata da una *cultura non istituzionalizzata*[3] (opposta a come la definiremmo oggi), aggregando senza criterio informazioni mancanti ed evidenze[4] (sia chiaro, non si sta sostenendo l'idea secondo cui l'umanità possa evolversi senza cultura; si sta sostenendo l'idea secondo cui ci sarebbero più culture. Questo dice, ironicamente, Karel Čapek: "L'uomo giardiniere è nato certamente dalla cultura e non per uno sviluppo naturale. Se fosse nato dalla natura avrebbe un altro aspetto; avrebbe le zampe del coleottero, per non doversi accovacciare, e avrebbe le ali, sia per la bellezza e sia per potersi alzare al di sopra delle sue aiuole"[5]). Proponiamo brevemente un esempio tratto dalla storia dell'economia, che miri in particolare a rintracciare le sue cause.

In un qualunque saggio che intende definirne l'origine, è usuale la spiegazione secondo la quale essa nacque per necessità, costituendo condizioni sociali stabili: "Come tutti, anche gli uomini primitivi si sono trovati ad affrontare il problema della scarsità, che per loro voleva dire avere abbastanza da mangiare. Non esisteva però un'economia come un insieme di fattorie, botteghe e fabbriche. I popoli primitivi sopravvivevano nelle foreste raccogliendo bacche e cacciando animali. È stato solo al nascere di economie più complesse, come quelle dell'antica Grecia e di Roma, che le persone iniziarono a pensare alle questioni economiche. I primi teorici della materia furono i filosofi greci, che diedero vita alla tradizione del pensiero occidentale di cui l'economia è parte. Le loro idee fiorirono dopo migliaia di anni di lotta per la sopravvivenza dell'es-

CC BY ND

sere umano, prima che apparissero le prime civiltà"[6].

Tale brano, che possiede una serie di inferenze[7] identiche a quelle presenti in altri saggi della stessa disciplina, riflette una posizione ormai universalmente accettata almeno in Occidente, ovvero che l'economia sarebbe da considerare indubbiamente un momento di crescita antropica verso un'*organizzazione ordinata* dell'umanità. È allettante riuscire a sostenere questo, ed è sicuramente per un effimero piacere che la maggioranza degli studiosi lo sostiene. Tuttavia:

a) non disponiamo di prove adeguate che confermino gli effetti positivi dell'economia;

b) parlare dell'economia in questo modo giustifica l'ingresso nell'umanità dello strumento di scambio del denaro, designato come unità di misura del valore.

Proviamo a spiegare meglio, risalendo da *b* ad *a*. Sappiamo che il periodo in cui abbiamo vissuto come specie senza denaro è stato maggiore di quello in cui il denaro è entrato nelle nostre vite[8], trasformandosi in una forma di religione[9] con tanto di fine del mondo[10] annessa; sappiamo che ogni popolazione ha le sue esigenze vitali in base al contesto ambientale, e che osservare con gli occhi contemporanei un periodo a noi lontano, traendone delle conclusioni, è scorretto; sappiamo che per le scienze, specialmente quelle chiuse come l'economia, non è facile accettare opposizioni critiche che distruggano il loro impianto fondato sul nulla, o fondato su se stesse; e inoltre sappiamo che il cosiddetto progresso umano non è stato parallelo in tutti i popoli (molti popoli non hanno sentito la necessità di cui gli economisti scrivono[11]), mentre le emozioni[12], il linguaggio (a gesti, orale e scritto) o le forme di arte[13] si sono sviluppate, sebbene indipendenti l'una dall'altra, quasi simultaneamente tra continente e continente. Viceversa, tante prove dimostrano banalmente che la rivoluzione economica ha prodotto una classe di sfruttati e di privilegiati[14], questi ultimi rappresentati da uomini che, per esempio di agricoltura – da cui l'economia ebbe avvio, e anche il giardinaggio[15] –, se ne servì senza averne conoscenze e senza sporcarsi le mani, unicamente per vantaggio. In altre parole, determinare il presente e ogni suo aspetto attraverso un unico paradigma – quello economico – è ampiamente scorretto, in modo particolare se ci concentriamo ad analizzare una zona geografica come il Mediterraneo, che è "anzitutto un'*area di civilizzazione di lunga data*, dove si sono succedute, confrontate e integrate civiltà diverse: queste vicende, che storicamente hanno rappresentato la condizione imprescindibile di un progresso formidabile, hanno lasciato come eredità un 'mosaico' estremamente ricco di situazioni culturali, istituzionali, economiche e politiche"[16].

Rispetto all'origine fisica del giardino, anche questo non un momento di crescita antropica privo di influenze sul destino umano, Clément chiarisce che esso è strettamente legato sia all'organizzazione del popolo che lo identifica come tale, sia, soprattutto, a una modalità geografica[17] (ed estetica, aggiungerei; sarà spiegato meglio dopo) di vivere la Terra: la *sedentarietà*. Se potessimo individuare tutti i giardini della storia, o meglio tutte le intersezioni tra l'uomo e la trasformazione del terreno, probabilmente riusciremmo anche a ridisegnare il percorso del perfezionamento culturale umano con più accuratezza, evitando di scadere in approssimazioni che inquinano le nostre fonti, ricavando altresì maggiori argomenti circa le nostre inclinazioni psichiche. Malgrado ciò non sia possibile, l'autore scrive che: "Il primo giardino è quello dell'uomo che ha scelto di *interrompere le proprie peregrinazioni*. Non c'è un tempo giusto per questa tappa, nella vita di un uomo o di una società. Il primo giardino è *alimentare*. L'orto è il primo giardino. È atemporale poiché non soltanto fonda la storia dei giardini, ma la attraversa e la segna profondamente in ogni suo periodo"[18].

Rimaniamo sul perfezionamento culturale umano, illustrando due punti distinti, che definirò *s* e *r*, rispettivamente *stimolo* e *risposta*. Attenendoci a una visione della storia dell'umanità che accetta le inferenze dell'economia, dovremmo – secondo tale logica – immediatamente giudicare lo spazio recintato[19] che forma un giardino come uno spazio da difendere per ricavarne frutti e, conseguentemente, de-

naro con cui scambiare ciò che si desidera. In realtà, come abbiamo letto sopra, pare che il giardino sia nato (questo è il primo punto, *s*) per una *scelta evolutiva geografica*; dunque le spiegazioni sono più profonde e chiaramente più sensate di quelle offerte dalle scienze economiche, le quali, è risaputo, devono trovare delle soluzioni a *basso impegno* per rispettare una caratteristica: velocizzare la corsa verso le definizioni. Se così stanno le cose, cioè se sedentarizzarsi è stata una scelta evolutiva geografica, probabilmente riusciamo a supporre che tale scelta sorse successivamente alla scoperta e a un ampliamento delle conoscenze agricole, e in particolare su spinta delle intuizioni emozionali[20], le quali, come esseri umani, abbiamo sviluppato durante una relazione con la natura che è durata (per starsene stretti) parecchi millenni; cioè, più precisamente, interagendo con quella natura – ecco i frammenti puri a cui si faceva cenno all'inizio – *preculturale* o non ancora distinta in *cultura istituzionalizzata*, di certo con l'obiettivo di fuggire dai suoi pericoli e per sopravvivere. Nonostante sia difficile ricostruire un'esatta cronaca che spieghi la volontà umana di separarsi dalla natura per costruire spazi recintati protetti – natura che per l'uomo è vasta, confusa e incomprensibile –, e nonostante le teorie in merito siano tante e tutte poco plausibili, un fatto sembra chiaro: la recinzione di uno spazio adibito a giardino, per quello che ne sappiamo, e cioè dall'addomesticazione delle piante per motivi alimentari ai primi veri giardini di cui abbiamo notizia[21], ovvero quelli egizi risalenti al 1400 a.C. che appaiono nelle incisioni funerarie della città di Tebe[22], potrebbe essere giudicata, insieme allo scopo utilitaristico (perché escluderlo?), come una delle tante fasi (e siamo al secondo punto, *r*) di *strategia evolutiva*: l'*estetizzazione* della natura[23].

Entriamo nel dettaglio. Le immagini di tali antichi giardini, per esempio, presentavano delle armonie geometriche che non valevano solo per *proiettare* sui terreni recintati un desiderio di ordine posseduto dalla mente umana (che in un ambiente naturale non può esistere per ragioni evidenti: la morfologia dei suoli, il carattere aleatorio delle piante, le strutture degli ecosistemi ecc.[24]), ma perché queste immagini, queste scrupolose decorazioni, erano grado di offrire una sorta di contatto intimo con la terra, *teatralizzando* il paesaggio. Ciò che è stato sottolineato da Eugenio Turri commentando un testo di Renato Biasutti, spiegherebbe una delle tante occasioni con cui sarebbe avvenuta la discontinuità, o rottura, tra l'uomo e la natura: "Un [...] esempio di teatralizzazione del paesaggio è offerto dall'aratura sacra praticata dalle popolazioni di Malekula, nelle Nuove Ebridi, le quali fanno nei loro orti dei solchi simbolici che rappresentano una sorta di linguaggio misterico attraverso il quale comunicano con gli spiriti che reggono le sorti del gruppo clanico a cui appartengono a cui implicitamente chiedono loro benevolenza nei confronti della loro attività produttiva che rompe gli ordini naturali del suolo; ciò secondo credenze che si rifanno alla loro organizzazione totemica"[25].

Avere coscienza di sé stessi, e averla distanziandosi dalla natura, non ha fatto altro che riconoscere essa come estranea, obbligandoci a dover *inventare* un nome per identificarla e un comportamento con cui trattarla; da questo atto ha avuto inizio la "cacciata", instaurando un processo di distanziamento che ha costruito lo *iato* della relazione uomo-natura, e che ha reso impossibile una ricucitura autentica, fino alla totale divaricazione odierna. Rendere *bello* un campo non per denaro o per utilità, ma per implorare la pietà degli spiriti che vivificano la natura, con la consapevolezza di sottrarre a essi qualcosa che gli appartiene, ci indica che la relazione tra l'uomo e la natura, la relazione più vera (l'uomo che lavora la terra), è avvenuta con timore, emozionalmente[26]. La ricucitura, anche se non autentica, può avvenire allora esclusivamente in modo estetico? Se la risposta fosse negativa, chissà perché un geografo/filosofo come Kant avrebbe posto questo paragone tra pittura e giardinaggio: "L'arte della pittura, secondo tipo delle arti figurative, che esibisce la parvenza sensibile legata ad arte e con idee, la dividerei in arte della bella raffigurazione della natura in arte della bella composizione dei suoi prodotti. La prima sarebbe la pittura vera e propria, la seconda l'arte dei

giardini. La prima infatti dà solo la parvenza dell'estensione corporea; la seconda dà, sì, realmente questa estensione, ma solo la parvenza dell'utilizzazione e dell'uso per scopi diversi da quello del semplice gioco dell'immaginazione nella visione delle sue forme. Quest'ultima non è altro che l'adornamento del suolo con quella stessa varietà di cose (prati, fiori, cespugli e alberi, perfino acque, colline e valli) con cui la natura lo presenta all'intuire, solo composta diversamente in modo adeguato a certe idee"[27].

Ovviamente è un azzardo effettuare una comparazione tra l'opera d'arte e il giardino. E lo è per tanti motivi, tutti validi. Sebbene l'opera d'arte e il giardino siano prodotti dall'attività intenzionale di un essere umano che si trova in una fase evolutiva ben precisa, e sebbene pare che entrambi non abbiano altro scopo – in generale – che il diletto, la prima, che inoltre è carente di una definizione accettata, non partecipa affatto, rispetto al secondo, alla vita; ne è, in alcuni casi, sua negazione. Il giardino, a differenza dell'opera d'arte, coi suoi ritmi è infatti coerente all'estrema indeterminabilità o inaffidabililità della vita. È indubbio che vi sia, dentro l'essere umano, dentro ognuno di noi, il desiderio di concentrarsi su qualcosa di *raccolto*, forse una reazione di contrasto all'estrema indeterminabilità o inaffidabililità della vita. Però, come la vita, il giardino è libero e sfugge, costantemente, a qualsiasi forma controllata. L'uomo riveste "d'arte" qualcosa per sentirsi speciale[28], fare qualcosa di speciale e per avvertire la sua presenza nel tempo, sospendendo, con consapevolezza, l'indeterminabile o l'inaffidabile e controllarne una parte. Tale desiderio sorge perché, in qualche modo, sappiamo della nostra nullità. Ed evitando di trovarci schiacciati da una simile paura, che porterebbe allo smarrimento, la nascondiamo per rifugiarci con un'illusione (l'arte) che possa incoraggiarci. Eppure l'arte, senza l'uomo, nel mondo occuperebbe un ruolo simile a uno specchio in una casa disabitata. Il giardino, invece, dell'uomo potrebbe farne volentieri a meno, ritornando a ciò che era: semplice espressione vegetale[29].

Ora, una teatralizzazione dello spazio ambientale implica due fasi *trasformative*. La prima è una *partecipazione affettiva* (la contemplazione, la commozione ecc.) in due tempi: da ὕλη, la selva, la materia grezza, a χάρις, la natura lavorata. E a supporto di questa posizione o per distruggerla, potremmo analizzare i giardini della Grecia classica, base dei giardini occidentali, di cui abbiamo più testimonianze.

I giardini dell'area nord-mediterranea presentavano notevoli differenze rispetto ai giardini orientali, babilonesi o egizi. Le condizioni climatiche rendevano i giardini orientali poveri di diversità botaniche[30]. Il gusto stabilito in quelle aree influenzò i giardini più a occidente, come accadde nella civiltà minoica: testimonianze di ciò le troviamo nella pittura vascolare. Tuttavia, mentre in oriente il giardino fu proprietà delle classi più agiate, e non ebbe una diffusione estesa anche nella popolazione meno abbienti, nella Grecia classica esso era una costruzione consolidata delle case coloniche, con funzioni alimentari e religiose[31], un luogo dedicato a divinità o comunque destinato a fruizione pubblica: una novità straordinaria.

Nella Grecia classica il nome per indicare i giardini fu *parádeisos*, introdotto da Senofonte[32], facendolo derivare dal persiano *parádeisoi*, da *paridaeza*, "muro di cinta". Ed ecco che rivolgendoci alla struttura del *οἶκος* (òikos) greca, della casa, cioè il luogo in cui si svolge la vita umana *sedentarizzata*, aggiungiamo qualche contributo sulla posizione sopra sostenuta circa l'origine estetica del giardino.

Dobbiamo qui abbattere una convinzione comune, ovvero che il giardino sia un'opera architettonica. Che l'architettura oggi si occupi della progettazione dei giardini, arrogandosene dei diritti, è una scelta arbitraria e altamente dannosa: il giardino non è qualcosa (o non è solamente qualcosa) di tecnico. Dimentichiamo sempre che il giardino è una struttura rubata alla spontaneità selvatica, e che, sì, di genuino non ha nulla, ma che erroneamente si crede proprietà dell'ingegno umano: il giardino è di proprietà dell'ingegno umano nella misura in cui ammettiamo che la natura non sia autonoma[33], non umanamente determinabile. Di-

ciamo che l'architettura ingloba il giardino abusivamente, che però è opera essenzialmente agraria e filosofica[34]. Spero che chi si occupa di architettura non ritenga offensive queste parole. Ritorniamo all'origine estetica del giardino.

Nelle antiche case greche, nobili e in minor parte in quelle popolari, il complesso delle stanze che componevano un'abitazione erano costruite attorno a un'area centrale composta da terreno fertile, che fungeva da piccolo orto (e che forniva la possibilità di continuare ad intrattenere un *flusso dialogico* aperto con Madre Terra). L'atteggiamento di costruire attorno a un'area precisa del terreno, o della Terra, individuata *geomanticamente*, era un rito molto diffuso nel mondo mediterraneo neolitico e pregreco. Quest'area veniva scelta da segnali che erano interpretati come risposte della Terra dopo che essa veniva interrogata, e la cui disposizione era determinata a partire dalle proiezioni che un asse verticale effettuava durante le fasi di alba e tramonto del Sole[35]. Con il Sole, che quindi *disegnava* il suo percorso sul terreno, e che insomma *toccava* la Terra mediante l'ombra, si realizzava una connessione con il cosmo: una disposizione divina, giustificata, non discutibile[36].

Al di fuori della *polis*, grande era l'importanza data a giardini, parchi e boschi. Un esempio di rispetto e di esaltazione per le bellezze agricole del giardino è narrato da Omero nell'Odissea. Dopo il suo vagare tormentato, Ulisse finalmente raggiunge l'isola di Escheria, laddove conoscerà il giardino di Alcinoo, re dei Feaci, nipote di Poseidone. La descrizione di Omero è un primo modello di esperienza estetica sugli effetti sentimentali del giardino, o meglio di un giardino idealizzato: "Fuori, poi, dal cortile, era un grande orto, presso le porte, di quattro iugeri: corre tutt'intorno una siepe. Alti alberi là dentro, in pieno rigoglio, peri e granati e meli dai frutti lucenti, e fichi dolci e floridi ulivi; mai il loro frutto vien meno o finisce, inverno o estate, per tutto l'anno: ma sempre il soffio di Zefiro o altri fa nascere e altri matura. Pera su pera appassisce, mela su mela, e presso il grappolo il grappolo, e il fico sul fico. Là anche una vigna feconda era piantata, e una parte di questa in aprico terreno matura al sole; d'un'altra vendemmiano i grappoli e altri ne piggiano [...] Più in la, lungo l'estremo filare, aiuole ordinate d'ogni ortaggio verdeggiano, tutto l'anno ridenti. E due fonti vi sono: una per tutto il giardino si spande; l'altra all'opposto corre fin sotto il cortile, fino all'alto palazzo: qui viene per acqua la gente"[37].

In questa descrizione, che ci fa immaginare un giardino privo di quelle sofisticazioni inutili e isteriche dei giardini moderni, e che potremmo intenderla come un esempio delle teorie dell'*agricoltura del non fare* del botanico giapponese Masanobu Fukuoka[38], la grazia del giardino è espressa alla stregua di una pittura di paesaggio, in cui non c'è nulla di utilitaristico da ricavare, ma tutto da cui godere: per l'anima, come l'estetica afferma, come l'estetica sogna. Il giardino, pare suggerirci qui Omero, e così faranno altri dopo di lui, e specialmente quei pittori pre-paesaggisti secoli prima di Claude Lorrain[39], è un luogo in cui i sentimenti ritrovano sé stessi sollecitati da ciò che li hanno formati: la lingua con cui la natura si svela a noi (con intuizioni non cognitive? [40]).

C'è da precisare che, superando l'idealizzazione dei versi omerici, con i giardini il mondo greco antico del meridione italiano lascerà alla storia un'idea di natura molto differente dalla nostra. Tra la Sicilia e la Calabria, infatti, saranno innumerevoli i giardini costruiti con una dichiarata dimensione estetica. Questa nuova proposta verrà colta dai romani, e poi abbandonata e dimenticata in favore di un'estetica che tenderà allo sviluppo di una sensibilità umana che oggi non distingue tra bene supremo e superficialità: "I veri giardini dell'ellenismo sono quelli che si ingegnarono di creare, un po' ovunque, i tiranni siciliani e i re che succedettero ad Alessandro. Si riconosce, Siracusa, il parco di Gelone, così fertile che gli era stato dato il nome di 'corno di Amaltea', ed anche il giardino completamente artificiale fatto predisporre da Gerone II sulla sua galera di piacere. A Rhegion Dionigi il vecchio aveva, nel IV secolo, imitato i paradisi dei re persiani. Poco a poco, nelle città ellenistiche, si completano i portici con delle passeggiate ombreggia-

te. Il platano è oggetto di una predilezione particolare. Il ginnasio esce al di fuori della palestra primitiva, ed è completato da boschetti e da 'passeggiate'. Un'arte dei giardini è sul punto di nascere al momento della conquista romana, ma è compito dei conquistatori quello di portarla alla piena fioritura, unificando tutte queste tendenze sparse e mettendole al servizio di una nuova estetica"[41].

La seconda fase è *strutturale*, per la concretizzazione di tutte le attrezzature che rendono un campo un edificio simile a un teatro. E, tra queste, la parte che definirei più curiosa sono sicuramente le *quinte selvagge della natura*[42], quella sezione che non è essenzialmente teatro, che non è soggetta a teatralizzazioni, anzi è il suo opposto, ma che risulta fondamentale perché, senza di essa, la teatralizzazione di una scena, o della natura (e pure della vita umana nella scena/luogo/esperienza della natura) non sarebbe realizzabile.

Non avendo il permesso di assistere a ciò che è nascosto, non sappiamo se in queste *quinte selvagge*, dentro il manto verde delle piante, sotto la crosta marrone del terreno, e dietro gli accattivanti profumi, sia possibile scorgere ancora qualche verità che l'uomo non conosce, quella verità che è, come in una miniatura, la perfetta coincidenza tra la definizione del sostituivo natura e del senso dell'esistenza, o una verità che possa sovvertire l'abuso di potere che la falsa etica economica impone autoritariamente, avvicinandoci così a una vita più semplice. Non rimane che rivolgersi a un giardino per scoprire esteticamente, dalle crepe delle *quinte selvagge*, chi siamo[43].

Note

Il riferimento è a Gilles Clément, *Breve storia del giardino*, traduzione di Maurizia Balmelli, Macerata 2012.

[2] Cfr. André Leroi Gourhan, *Il gesto e la parola (voll. 1-2)*, traduzione di Franco Zannino, Udine 2018.

[3] Praticata da individui "indistinguibili da noi", che hanno abitato l'Africa tra i 100.000 e i 50.000 anni fa. Cfr. Luigi Luca Cavalli Sforza, *L'evoluzione della cultura*, Torino 2016.

[4] Soprattutto informazioni mancanti, le più preziose poiché ci illuminano su un'idea di cultura libera da posizioni di pensiero fisse o pregiudizi. Cfr. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano 1999.

[5] Karel Čapek, *L'anno del giardiniere*, tradizione di Daniela Galdo, Palermo 2018, p. 73.

[6] Niall Kishtainy, *Breve storia dell'economia per chi non ne sa niente*, traduzione di Cristiano Peddis e Francesca Salsi, Milano 2020, p. 19.

[7] Precisamente, si tratta di un'inferenza induttiva. Per dimostrare come e perché esse siano da sempre adottate ciecamente dalle scienze, e anche per una breve sintesi su esse, cfr. Samir Okasha, *Il primo libro di filosofia della scienza*, traduzione di Michele di Francesco, Torino 2006.

[8] Al fine di ricavare qualche certezza, basta effettuare a un calcolo semplice nel quale si evince (con estrema chiarezza) che l'uomo, piuttosto di essersi occupato della creazione di sistemi economici, per una "manciata" di millenni si è interessato ad altro. Cfr. Raymond Furon, *Manuale di preistoria*, traduzione di Stefania Morganti, Torino 1961.

[9] Cfr. Walter Benjamin, *Capitalismo come religione*, a cura di Carlo Salzani, Genova 2013.

[0] Ci si riferisce sia alla crisi climatica, di certo non causata, come testimoniato dalle ricerche scientifiche, da fattori differenti da quelli economici (potremmo elencare un migliaio di articoli scientifici a riguardo), e poi anche alla crisi economica in sé, che pare agli sgoccioli. C'è da ammettere che il denaro, nella storia dell'evoluzione culturale umana, è nato prima che l'uomo sia riuscito ad aver consapevolezza di appartenere all'ordine dei primati. Si può parlare di coevoluzione tra denaro e uomo?

[11] Niall Kishtainy, *Breve storia dell'economia per chi non ne sa niente*, cit., p. 23: "Con il denaro non vi serve trovare qualcuno che scambi olive per scarpe al momento: potete vendere le vostre olive per qualche moneta e l'indomani comprarvi, sempre per qualche moneta, delle scarpe nuove". Per esempio, questa posizione, largamente accettata, non analizza il denaro onestamente e, inoltre, dimentica di narrare altre o differenti evoluzioni culturali.

[12] Le espressioni facciali influenzate dalle emozioni, identiche in tutti i popoli, possono dimostrare che le emozioni sono un linguaggio che ha una base biologica ed è allora universale?

[13] Molti popoli non Occidentali hanno avuto, come narrano gli antropologi, evoluzioni culturali differenti dalle nostre, lecite e molto affascinanti, con un sistema economico chiamato "di sussistenza", nel quale non c'è scambio monetario. Cfr. Eduardo Viveiros De Castro, *Prospettivismo cosmologico in Amazzonia e altrove. Quattro lezioni tenute presso il Department of Social Anthropology, Cambridge University, febbraio-marzo 1998*, a cura du Roberto Brigati, postfazione di Roy Wagner, Macerata 2019.

[14] Le fonti sono parecchie. Per avere un'idea chiarissima del degrado che è stato apportato nel mondo dall'economia, basti citare V. Shiva, *Il bene comune della Terra*, traduzione di Roberta Scafi, Milano 2015.

[15] Cfr. Walahfrid von Reichenau, *Hortulus*, a cura di Mario Gennari, Genova 2017.
[16] Donato Romano, *Agricoltura*, Milano 1997, p. 8.
[17] Desidero offrire questa definizione "eversiva", mi venga perdonata la licenziosità. Tuttavia, cfr. Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino 2003.
[18] Gilles Clément, *Breve storia del giardino*, cit., p. 17.
[19] È questo il suo significato, derivato dal termine germanico *gart*.
[20] Per approfondire le emozioni umane rinvio alla lettura delle tesi di Paul Ekman, in cui si evince lo squilibrio numerico tra emozioni positive ed emozioni negative, dimostrando come l'adattamento umano alla natura non sia stato affatto qualcosa di "neutrale".
[21] Cfr. Pierre Grimal, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, traduzione di Marina Magi, Milano 2018.
[22] Cfr. Santiago Beruete, *Giardinosofia. Una storia filosofica del giardino*, traduzione di Elisa Tramontin, Milano 2018.
[23] Dagli stimoli della natura, e dalla consapevolezza di vivere in collettività, ne conseguono dei comportamenti che sono prettamente estetici. Cfr. Ellen Dissayanake, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di Fabrizio Desideri e Mariagrazia Portera, Milano 2015.
[24] Ovviamente il senso di ordine, in natura, c'è eccome: innanzitutto nelle sue relazioni, molte delle quali invisibili all'uomo, sebbene afferrabili dalle intuizioni.
[25] Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, 2018, p. 54.
[26] Proponiamo questa ipotesi. Se l'uomo miticamente e religiosamente è stato creato in un giardino, e lì tra l'altro ha commesso il suo primo peccato e da lì è stato cacciato, simbolicamente ha poi preferito rimanerci non per questioni esclusivamente utilitaristiche o per comunicare il potere con la sontuosità dello spazio verde, il prestigio delle specie vegetali e i trionfi tecnici, dissuadendo così il nemico in caso di minaccia bellica (depravazione di cui i regnanti e le aristocrazie si servirono, cfr. Pierre Grimal, *L'arte dei giardini. Una breve storia,* cit.), bensì per malinconia del luogo perduto, per malinconia della vita che tende a perdersi, per malinconia di una natura il cui compito è perdere e rinnovare incessantemente sé stessa. La creazione di un giardino ha delle radici emozionali e strettamente legate al sacro, strettamente legate al tentativo di superare il limite della morte, ma relegando la vita contraddittoriamente all'interno di un recinto.
[27] Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, traduzione di Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, Torino 2011, pp. 158-59.
[28] Le indagini etologiche sull'arte riportano a questa idea, che è legittima. Cfr. Ellen Dissanayake, *L'infanzia dell'estetica. L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, a cura di Fabrizio Desideri e Mariagrazia Portera, Milano 2015.
[29] Dunque, ha perfettamente ragione Rosario Assunto quando afferma che il giardino, più dell'arte, ha il suo modello in qualcosa di ideale, in una: "coincidenza totale della realtà e dell'idea che viene vagheggiata come modello di ogni paesaggio reale: la bellezza dei paesaggi reali essendo sempre somiglianza all'ideale paesaggio-giardino, che mitologia e poesia hanno collocato all'origine di tutti i paesaggi. All'origine e alla fine, in una redenzione definitiva della terra", Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano 1988, p. 43.
[30] Ci informa di questo Erodoto nelle *Storie*, I, 193, 3.
[31] Cfr. Carlo Tosco, *Storia dei giardini. Dalla Bibbia la giardino all'italiana*, Bologna 2018, p. 53.
[32] Senofonte, *Economico*, IV, 13, trad. Fabio Roscalla, Milano 1991, p. 101: "[...] luoghi pieni di tutte le cose belle e buone che la terra è solita produrre".
[33] A mo' di precisazione, le piante che adornano il giardino, cioè le protagoniste della struttura, sono dotate di esistenza autonoma e non hanno nulla a che fare, o poco, con l'attività umana. L'uomo, rispetto a un giardino, è sempre un *autore secondario*.
[34] È all'interno di freschi giardini, o intorno ai campi, che la filosofia greca classica ha cominciato a ricercare i suoi ἀρχή (*archè*), quei principi che starebbero a fondamento della vita, spiegandone il perché. La lontananza che la filosofia ha oggi nei confronti della natura (o dei giardini) spiega la sua sterilità? E l'attenzione della natura (e dei giardini) sotto la tecnica architettonica ha portato davvero a dei vantaggi?
[35] Cfr. Elémire Zolla, *i mistici dell'occidente (voll. 1-2)*, Milano 1997.
[36] Le tradizioni contadine che non hanno subito l'immiserimento dei saperi causato dalla Rivoluzione verde del XIX secolo ricordano riti simili.
[37] Omero, *Odissea*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, 1963, libro VII, 112-131, p. 183.
[38] Masanobu Fukuoka, *La rivoluzione del filo di paglia. Un'introduzione all'agricoltura naturale*, Firenze 2011.
[39] Claude Gellée, detto Lorrain, Chamagne, 16 dicembre 1600 - Roma, 23 novembre 1682.
[40] Sull'intuizione della natura in modo non cognitivo, bensì poetico e artistico, cfr. Pierre Hadot. *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, traduzione di Davide Tarizzo, Torino 2006.
[41] Pierre Grimal, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, cit., p. 17.
[42] Desidererei coniare questa espressione per rendere l'idea di una natura che, coperta dalle scenografie culturali umane, non è affatto conoscibile.
[43] E se varie interpretazioni sciamaniche, non siamo altro che il sogno delle piante. Cfr. Didier Van Cauwelaert, *Le emozioni nascoste delle piante. Come si esprimono, comunicano e interagiscono i vegetali*, traduzione di Paolo Poli, Milano 2019.

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 155-161
ISSN 2974-668X

La gloria e i fasti dell'aristocrazia palermitana nella pittura del '700

Elena Lugaro

Le ville e i palazzi edificati dalla nobiltà settecentesca a Palermo sono l'espressione più chiara delle prerogative, dei gusti e della volontà di imporsi sulla scena pubblica del baronato siciliano, una classe patrizia che godeva di diritti feudali, di privilegi fiscali e di altra natura, in cambio del ruolo di controllo sul territorio e di mantenimento dell'ordine sociale affidatole dalla monarchia spagnola. In talune fasi lo strapotere raggiunto da questa classe comportò diffidenza e timori da parte della stessa monarchia. Al di là delle considerazioni storiche, in ogni caso, non si può negare l'apporto fondamentale che la classe nobiliare offrì, in quanto parte essenziale della committenza laica, nello sviluppo urbanistico e architettonico della città di Palermo e nella fioritura delle arti figurative in genere. Il mondo dell'aristocrazia palermitana del Settecento ci offre un numero particolarmente vasto di messaggi da interpretare, in quanto la volontà di questa classe di affermare il proprio prestigio attraverso l'apparenza l'ha portata a commissionare moltissime opere che, pur non collocandosi tutte sullo stesso livello dal punto di vista della qualità artistica, ci parlano di valori, temi, repertori spesso omogenei e comunque sempre accomunati dalla volontà di imporre un prestigio reale o artificiosamente ostentato.

L'importanza di risiedere a Palermo per esercitare una maggiore influenza sulla corona e acquisire più privilegi, ebbe come conseguenze il trasferimento dalle campagne alla città, dove sorgono nella prima metà del secolo le ville nella zona denominata Piana dei Colli, e successivamente palazzi sugli assi principali della città: via Maqueda, il Cassaro e la zona di Piazza Marina.

Tali dimore vengono riccamente decorate secondo il gusto predominante del periodo[1]. Alla corrente barocca e tardo-barocca esauritasi verso gli anni Quaranta, si sostituisce il nuovo gusto rococò che contraddistingueva le ville partenopee di metà secolo con cui la nobiltà palermitana era costantemente in competizione; verso la fine del secolo si sviluppa poi lo stile neoclassico, grazie anche all'entusiasmo suscitato dalle scoperte archeologiche che venivano descritte dai visitatori stranieri nei loro diari di viaggio per documentare l'esperienza vissuta nel loro *Grand Tour*.

Ville e Palazzi differiscono, oltre che per la collocazione geografica, per il maggiore fasto delle prime. Le ville si caratterizzano

CC BY ND

Figura 1. Vito D'Anna, *La Gloria del Principe di Resuttano*, affresco, Palermo, Villa Resuttano (1762)

per un grandissimo scalone esterno a tenaglia che permetteva di giungere al piano nobile e alle terrazze decorate con motivi ad onda che chiudevano, anch'esse a tenaglia, il corpo principale. Le terre adiacenti alla villa erano circondate da un lungo *firriato*, muro che circondava le culture più importanti come le vigne. I palazzi sono edificati su un modello che prevede un cortile interno attorno a cui si sviluppano i vari ambienti raggiungibili attraverso lo scalone d'onore che immette al piano nobile. Ad accomunare palazzi e ville sono: lo sviluppo su più livelli; il fastigio con le armi del casato che sormonta la facciata, le cui aperture sono sormontate da timpani triangolari o curvilinei o spezzati spesso con decorazioni a stucco; l'effetto prospettico dovuto alla disposizione degli ambienti ad *enfilade*[2].

Il ricco apparato decorativo delle dimore venne affidato agli artisti più importanti nello scenario palermitano: Olivio Sozzi (1690-1765)[3], Gaspare Serenario (1694-1759)[4], Giuseppe Crestadoro (1711?-1808)[5], Vito D'Anna (1718-1769)[6], Gioacchino Martorana (1724-1779)[7], Elia Interguglielmi (1746-1773)[8] e Giuseppe Velasco (1750-1827)[9]. Essi, dopo una prima formazione locale, si trasferivano generalmente a Roma presso le botteghe di Giaquinto, Conca o Maratta, dove avevano modo di ampliare il loro bagaglio culturale e artistico.

L'analisi delle opere realizzate da tali artisti, per la quale è stata particolarmente utile l'osservazione diretta dei luoghi, permette di ricavare alcune considerazioni generali sulle scelte operate, dai committenti e dagli artisti al loro servizio, sui soggetti da rappresentare e sulle soluzioni decorative da adottare, in ragione degli obbiettivi che ci si proponeva di raggiungere nella realizzazione dei sontuosi affreschi che abbelliscono i palazzi e le ville della più alta nobiltà palermitana.

L'opera dei pittori figuristi era sempre inserita in un progetto coerente, in cui l'aspetto architettonico, quello decorativo e quello pittorico trovavano una loro collocazione non casuale, ma frutto di una meditata pianificazione in cui l'architetto progettista aveva spesso un ruolo determinante come supervisore dei lavori.

Glorie e trionfi sono i soggetti più autocelebrativi, in cui la figura del committente è presente con un ruolo da protagonista. Egli viene raffigurato in veste di condottiero accolto dagli dei; talvolta è semplicemente circondato dalle virtù di cui si fregia. Queste ultime sono comunque l'elemento ricorrente e vengono rappresentate mediante personificazioni che si ripetono secondo schemi codificati riconducibili, con poche variazioni, al trattato di iconologia di Cesare Ripa, che conobbe una nuova fortuna proprio dalla metà del Settecento grazie alla ristampa del 1744. All'esaltazione

Figure 1a, 1b, 1c. Vito D'Anna, *La Gloria del Principe di Resuttano*, affresco, Palermo, Villa Resuttano (1762), particolari

delle virtù incarnate dal principe corrisponde spesso la cacciata dei vizi, anch'essi personificati in figure maschili e femminili generalmente riconducibili alle indicazioni iconologiche di Ripa e sempre collocati in basso, a sottolineare il loro allontanamento ad opera del buon governante.

Possono essere inoltre rappresentate le arti, la cui coltivazione è mezzo per sviluppare le virtù. A volte le arti sono incarnate dalle divinità che le presiedono, oppure vi si allude attraverso simboli o attributi, altre volte vengono personificate secondo lo schema di Ripa. I significati ricavabili dalla rappresentazione possono essere complicati dall'appartenenza del principe ad associazioni come le accademie arcadiche settecentesche che comportava l'adesione a certi principi esibiti nelle sale di rappresentanza della dimora, che divenivano così un luogo di incontro tra iniziati, come nel caso di Villa Resuttano-Terrasi.

La *Gloria del Principe di Resuttano* [fig. 1] venne realizzata nel 1762 da Vito D'Anna, per volere del committente Federico II Di Napoli. All'interno dell'affresco egli appare sotto forma di statua togata in un ideale Olimpo [fig.1a], sopra la porta che dà accesso alla sala, su un piedistallo che si innalza su un parapetto in prospettiva che consente di affacciarsi, dal cielo, alle allegorie delle arti e delle scienze [fig. 1b]. Sui pennacchi della volta, in caduta libera, vengono rappresentati i vizi cacciati da puttini [fig. 1c]., ma allegoricamente dal trionfo delle virtù realizzate attraverso le arti e le scienze promosse del casato[10].

Tra i pittori che meglio interpretano il tema del Trionfo c'è Gioacchino Martorana, che nel 1770 realizza l'affresco il *Trionfo del Vero*

Figura 2. Gioacchino Martorana, *Il Trionfo del Vero Amore*, affresco, Palermo, Palazzo Gravina di Comitini (1770)

Amore [fig. 2] per il Palazzo Gravina di Comitini[11]. L'affresco, collocato al centro della volta, è circondato, agli angoli, dalle quattro virtù cardinali e, ai lati, da scene di putti che sbeffeggiano le virtù. Al centro della scena è celebrato il *Vero Amore*, coronato di fiori e portato in trionfo su un carro dorato trainato da amorini con ali di farfalla. Il *Vero Amore* acciuffa per i capelli, svelandone il volto, una donna bionda che rappresenta l'*Occasione*, che va presa al volo prima che volti le spalle, perché passa velocemente. Al di sopra del carro volano su diversi livelli tre donne alate che suonano la tromba in diverse direzioni, sono *Personificazioni del Trionfo*. Le due donne più in alto hanno ali di farfalla, segno della fugacità della fama stessa o della levità dell'anima che si eleva verso il cielo; quella rivolta verso sinistra regge una corona d'oro, che il *Vero Amore* non indossa, perché disinteressato ai beni materiali, alle virtù e ai beni spirituali.

Disteso sotto una ruota del carro troviamo l'*Amore impudico*; rappresentato da un giovane con le ali e l'arco e la faretra di Eros, è egli stesso ferito al fianco da una freccia. La sua nudità è indizio di sfrontatezza e la benda che gli copre gli occhi sta ad indicare che ha perso il lume della ragione. Sotto il carro vola l'*Arcangelo Michele* (da ricollegare al committente che ne porta il nome), tenendo nelle mani una fiamma divisa da cui partono frecce di fuoco, che allude alla spada infuocata simbolo della verità divina con cui ha cacciato Satana e gli angeli ribelli; la fiamma è spezzata per sottolineare la frattura nella conoscenza del vero amore che porta al vizio e alla caduta. L'Arcangelo Michele tiene infatti a bada le tre figure sotto di sé che ha abbattuto; esse rappresentano allegoricamente tre mali che allontanano dal Vero: l'*Invidia*, la *Menzogna*, la *Malenconia*.

Le allegorie presentano una più ampia varietà di soggetti. Oltre all'esaltazione delle qualità del signore secondo le modalità di rappresentazione delle virtù, dei vizi e delle arti già indicate, possiamo trovare scene che alludono a importanti eventi della famiglia, specie un'unione matrimoniale, tanto rilevante in quegli ambienti, per le conseguenze sociali e politiche che aveva, da determinare l'ammodernamento del palazzo, come nel caso di palazzo Alliata di Pietratagliata. Ma in forma di allegoria si presentano anche rappresentazioni metaforiche e allusive, non sempre di facile interpretazione, che vanno messe in relazione all'appartenenza del nobile a società segrete, ai codici condivisi in quei contesti e ai rituali conseguentemente praticati nella dimora, come nel caso di Villa Adriana[12]. Al piano nobile di tale dimora, le pareti della sala principale, chiamata "Atrio della Psiche", sono affrescate riproducendo una finta architettura che porta chi si trova nella stanza a percepirsi all'interno di un tempio romano in rovina.

Sulla volta della sala è affrescata l'*Allegoria del Giorno e della Notte* [fig. 3], realizzata da Vito D'Anna a metà del XVIII sec., dove *Nyx*, dea della notte, si presenta come una donna coronata da una ghirlanda di fiori variopinti e con le ali da pipistrello, che trattiene con la mano destra un manto blu scuro adornato di stelle e

Figura 2. Gioacchino Martorana, *Il Trionfo del Vero Amore*, affresco, Palermo, Palazzo Gravina di Comitini (1770)

gonfiato dal vento; la dea è accompagnata da un amorino addormentato sul cui capo posa protettivamente la mano sinistra. Per questa figura viene pertanto seguito, con poche varianti, il modello iconologico di Cesare Ripa. *Emera*, dea del giorno, viene raffigurata, invece, come una donna con alle spalle un mantello azzurro chiaro gonfiato dal vento, che regge un gallo (suo simbolo) sul dorso della mano sinistra, mentre alla sua destra un amorino intento a leggere il libro delle Ore simboleggia il trascorrere del tempo. In questo caso ci si discosta dall'iconologia di Ripa che identifica il giorno con una figura maschile. Concludono la scena altri due amorini collocati simmetricamente a destra e a sinistra del Giorno e della Notte, che volteggiano nel cielo con ali di farfalla; queste ultime sono frequenti nella rappresentazione classica degli amorini, ma in questo caso potrebbero alludere anche alla fugacità del tempo, come accade nella rappresentazione delle Ore, figlie di Zeus e Temi. L'affresco appena descritto deve essere letto in correlazione con le figure di personaggi illustri della storia e del mito rappresentate come statue lungo le pareti, che incarnano virtù come il coraggio, l'amore, la sapienza, l'eroismo, sottolineando i propositi di elevazione spirituale che lo stesso nome dell'ambiente, Atrio della Psiche, indica. Lo stesso obiettivo, in forma più allegorica, può avere la raffigurazione sulla volta del Giorno e di sua madre, la Notte (a sua volta originata dal Caos), che alludono alle due forze primordiali che riconducono rispettivamente agli aspetti più oscuri e a quelli più luminosi del cosmo e della psiche, entrambi necessari per raggiungere piena coscienza di sé ed auto-perfezionarsi.

Nelle rappresentazioni mitologiche, oltre alle divinità, raffigurate con i loro tipici attributi, troviamo figure di eroi che diventano un omaggio al committente o una fonte di ispirazione per un agire orientato a grandi obiettivi. La scelta di temi ripresi dai poemi di Omero, Virgilio e da altri autori classici è naturalmente motivata anche dall'ispirazione a modelli rinascimentali, dalla volontà di riprodurre soggetti alla moda e, successivamente, dal gusto neoclassico. Quest'ultimo può essere alimentato dall'interesse per le antichità del committente, talvolta dal suo concreto impegno nella risco-

Figura 4. Giuseppe Velasco, *Apoteosi di Enea*, affresco, Palermo, Villa Belmonte all'Acquasanta (1805-1809); Figura 5. Id., *Presentazione di Psiche a Giove*, affresco, Palermo, Palazzo Filangeri di Mirto (fine XVIII sec.)

perta dell'antico (come nel caso del Principe di Belmonte) o da un'attenta conoscenza dei testi da parte dell'artista incaricato, come nel caso di Velasco che ne dà prova proprio a Villa Belmonte[13]. L'artista rappresenta nel salone principale del piano nobile della villa la storia di Enea: le vicende dell'eroe troiano fuggito dall'incendio che, attraverso diverse peripezie, compie il suo destino fondando Roma sono illustrate, con estremo rispetto della fonte virgiliana, sulle fasce laterali della sala e trovano il loro culmine nell'affresco sulla volta, l'*Apoteosi di Enea* [fig. 4], che celebra il momento in cui l'eroe viene accolto tra gli dei dell'Olimpo. Enea, simboleggia la perseveranza in un cammino sempre orientato allo scopo principale e capace di dare origine a grandi progetti politici.

Per quanto concerne i soggetti ispirati a opere letterarie, tra quelli alla moda troviamo la *Favola di Amore e Psiche* contenuta nell'*Asino d'oro* di Apuleio e alcuni episodi della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Nel primo caso si tratta di una scelta ispirata alla celebre *Loggia di Psiche* di Raffaello, ben conosciuta dagli artisti del tempo, molti dei quali avevano avuto occasione di vederla direttamente nel loro soggiorno romano. Essi scelgono alcuni episodi cruciali rappresentati dal grande maestro e li riproducono adattandoli agli spazi a disposizione nelle sale dove operano, distaccandosi più o meno dal modello. La favola di Amore e Psiche viene scelta anche per i profondi significati filosofici e spirituali che essa offre, come accade a Palazzo Filangeri di Mirto[14]. Qui Giuseppe Velasco, verso la fine del XVIII sec., realizza la *Presentazione di Psiche a Giove*[15] [fig. 5]. La scena si svolge all'interno di uno sfondamento prospettico che richiama l'Olimpo. Sul registro superiore è rappresenta-

to il momento in cui *Amore*, il fanciullo alato di scorcio, accompagnato da *Venere*, avvolta da un manto azzurro, si rivolge a *Giove*, intento ad ascoltarlo appoggiato su un braccio e seduto su un trono di nuvole, tra l'aquila e il globo. Assistono alla scena, alla destra di Giove: *Giunone*, con il pavone; *Minerva*, accanto a lei, con l'elmo e la lancia e accompagnata da un puttino che regge lo scudo con la testa di Medusa. A sinistra di Giove troviamo invece: *Marte* con indosso l'armatura e *Vulcano* rappresentato con turbante e tunica verde corta, che si addice al suo lavoro di fabbro. Alcuni personaggi, come Amore e Venere, richiamano, nella posa, quelli rappresentati da Giovan Francesco Penni e Giulio Romano nella *Loggia di Psiche* di Villa Farnesina.

Nel registro inferiore, sull'angolo in basso a sinistra, vengono collocati, uno accanto all'altro: *Bacco*, riconoscibile dalla corona di vite sul capo e dalla pelle di leopardo sulle spalle; *Plutone* con il forcone; *Nettuno* con il tridente; infine *Ercole* con la corona d'alloro e con la clava, posizionato di spalle. Sull'angolo destro, viene invece rappresentato il momento in cui Psiche riceve l'immortalità: la dea della giovinezza *Ebe*, sulla destra, tiene su un vassoio la brocca con l'ambrosia che *Mercurio* (riconoscibile grazie all'elmo alato e al caduceo che regge con la mano sinistra) porge a Psiche in una coppa. Chiude la scena, in basso, la dea *Cerere*, identificabile grazie alle spighe che la coronano e che fuoriescono dalla cornucopia retta dall'amorino alla sua sinistra. Al di là del richiamo alla favola classica che rappresentava un soggetto alla moda, si può certamente intravedere l'intento, da parte del Principe committente, Bernardo Filangeri Montaperto, di rappresentare allegoricamente il percorso di elevazione che egli intende compiere, attraverso difficili prove da superare, per assurgere alla gloria del cielo.

Note

[1] Gioacchino Barbera (a cura di), *Per Citti Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, Messina 2012.

[2] Stefano Piazza, *Architettura e nobiltà. I Palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo 2005; Rita Cedrini, Giovanni Tortorici Montaperto, *I palazzi palermitani nel '700 tra storia e memoria*, Palermo 1997.

[3] Mariny Guttilla, *Sozzi, Olivio*, in Luigi Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, 1994, pp. 507-509; Citti Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 218-30.

[4] M. Guttilla, *Serenario, Gaspare*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., vol. II, 1994, pp. 498-500; C. Siracusano, *La pittura*, cit., pp. 254-262.

[5] M. Guttilla, *Crestadoro, Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., vol. II, 1994, pp. 116-118. C. Siracusano, *La pittura*, cit., pp. 300-308.

[6] Sergio Troisi, *D'Anna* in *Maestri siciliani*, Fasc. 21, Palermo 1993; M. Guttilla, *D'Anna, Vito*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., vol. II, 1994, pp. 130- 131; C. Siracusano, *La pittura*, cit., pp. 270-281; Marcella La Monica, *Vito D'Anna pittore rococò tra sacro e profano*, Palermo 2012; M. Guttilla, *Decorazione pittorica a Palermo al tempo dei Borboni*, in Laura García Sánchez, A. Vallugera Fuster (edd.), *Imatges del poder a la Barcelona del set-cents*, Barcelona 2018, pp. 155-177.

[7] M. Guttilla, *Martorana, Gioacchino*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., vol. II, 1994, pp. 340-342; C. Siracusano, *La pittura*, cit., pp. 325-334.

[8] M. Guttilla, *Interguglielmi, Elia*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., vol. II, 1994, pp. 259-260; C. Siracusano, *La pittura*, cit., pp. 363-373.

[9] S. Riccobono, *Velasques, Giuseppe*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., vol. II, 1994, pp. 559-562; C. Siracusano, *La pittura*, cit., pp. 388-398.

[10] Angelo Antonio Faraci, Fabrizio Giuffrè, *La Gloria del Principe di Resuttano nel Theatrum Omnium Scientiarium: rilettura ed analisi iconologica di un capolavoro rococò*, in "PER", 51 (2019), pp. 4-8; Giulia Davì, *Gli affreschi di Villa Resuttano*, Palermo 1991.

[11] Angheli Zalapì, *Dimore di Sicilia*, Verona 1998, pp. 192-202.

[12] Giulia Sommariva, *Bagli e ville di Palermo e dintorni. Conca d'oro e Piana dei Colli*, Palermo 2005, p. 160; Adriana Chirco, *I tesori di Villa Adriana*, in "PER", 33 (2012).

[13] M. Guttilla, *Le radici letterarie del mito nella pittura 'neoclassica' di Giuseppe Velasco*, in Luna Figurelli (ed.), *MNEME. Quaderni dei corsi di beni culturali e archeologia*, I, Palermo, 2016, pp. 125-129.

[14] Gaetano Bongiovanni, *Elia Interguglielmi a Palazzo Mirto e altri episodi decorativi del Settecento*, in G. Cassata, E. De Castro, M.M. De Luca (edd.), *Il quartiere della Kalsa a Palermo. Dalle architetture civili e religiose delle origini alle attuali articolate realtà museali*, Palermo 2013, pp. 149-164; Maddalena De Luca, *Note sulla decorazione e gli arredi di palazzo Mirto nella seconda metà del Settecento attraverso le testimonianze d'archivio*, in *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, cit., pp. 165-171.

[15] Carmelo Bajamonte, *La decorazione pittorica di palazzo Mirto a Palermo: due documenti per Giuseppe Velasco e Benedetto Cotardi*, in "Ricche Minere", n. 17, a. 9 (2022), pp. 96-115.

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 163-174
ISSN 2974-668X

Luce dei miei occhi. Sui paesaggi di Francesco Arena, Luigi Presicce e Raffaele Quida

Daniela Bigi

Sono in molti a pensare che *Politiche dell'amicizia* sia uno dei testi più interessanti di Derrida. Non sono io a poterlo commentare, ma la lunga traiettoria che da Aristotele, Cicerone, Montaigne, Blanchot arriva al filosofo decostruzionista mi conforta nel ritenere che uno studio che parta dal presupposto dell'amicizia non abbia a che fare con un terreno scivoloso, o addirittura melenso, ma con una dimensione del pensiero che implica una declinazione politica del piano esistenziale e sentimentale. Qualcosa che induce a ragionare in termini di "comunità". Un concetto abusato, è vero, depotenziato da un utilizzo estrattivo che lo ha via via espoliato del suo potenziale scardinante, eppure ancora così necessario per ripensarci nell'oggi, inscritto finanche dentro alcuni paesaggi che, come sappiamo, altro non sono che dei profondissimi testi.

Francesco Arena, Luigi Presicce e Raffaele Quida condividono un sentimento di amicizia e condividono un paesaggio.

Mutuando l'immagine da Cacciari, potremmo pensare a questa riflessione come a uno sguardo su un piccolo arcipelago che insiste sul Mediterraneo, quella terra-mare che negli ultimi anni ha offerto più di una prospettiva in termini geofilosofici e politici e che continua a rappresentare un terreno di ricerca particolarmente fecondo. Un testo-arcipelago in cui tre singolarità entrano in dialogo a partire dalla condivisione di alcuni interessi, per esempio un certo pensiero del corpo, il suo radicamento nello spazio, una certa idea del rapporto con la natura, un'attenzione al tempo e, per l'appunto, uno specifico sentimento del paesaggio che fa sì che la terra d'origine diventi una radice di poetica. Terra che oltre ad avere caratteri peculiari – pensiamo a quanto spazio le dedicò Cesare Brandi nel suo *Pellegrino di Puglia*, che Laterza pubblicò nel 1960 – è stata investita dalla forza dirompente di due figure che con le loro iperboli, la loro fisicità terragna e la loro abbagliante visionarietà ne hanno fatto un luogo elettivo dello spirito. Mi riferisco a Carmelo Bene e a Pino Pascali.

Qualche lettore attento, e magari molto appassionato, potrà scorgere tra queste righe qualche traccia che rimanda al loro pensie-

CC BY ND

ro e alle loro costruzioni di immagini. Ma sarà inutile ricercare corrispondenze puntuali; quello che più conta è ragionare nei termini della potenza del loro magistero, della fragranza e dell'attualità di una prassi che non smette di stupire per la sua capacità di radicarsi e deterritorializzarsi, di incarnarsi e smaterializzarsi, sconfiggendo a monte qualsiasi deriva localistica. E sarebbe dunque poetico provare a leggere la relazione di amicizia tra Arena Presicce e Quida anche sulla scorta dell'eredità di quelle due figure d'eccezione, che hanno orchestrato mirabilmente i tratti più eloquenti della loro *Heimat*, e cioè la lucidità matematico-simbolica e l'esoterismo della cultura federiciana e insieme l'opulenza immaginifica e materica della sensibilità barocca.

Faccio un passo indietro, per spiegare le ragioni del titolo di questo studio.[1] *Luce dei miei occhi* è un'esclamazione che viene tradizionalmente attribuita a Federico II, il quale a un certo punto della sua vicenda di imperatore scelse di trascorrere il proprio tempo in quella parte della Puglia che non è esattamente il "sud del sud dei santi" di cui parlava Carmelo Bene,[2] ma che, posta appena più a nord, ci piace pensare che non fosse molto dissimile. Una terra di cui si innamorò ("se il Signore avesse visto questa piana, luce dei miei occhi, avrebbe deciso di fermarsi a vivere qui"), e alla quale seppe dare un'impronta estetica indissolubilmente legata alla misura etica.

Ma "luce dei miei occhi" è anche un'espressione che fino a non troppo tempo fa veniva utilizzata per appellare qualcosa che si amava; quindi, ci può agevolmente accompagnare dentro questa storia di amicizia, introducendoci senza mediazioni a quella questione della luce che, con motivazioni differenti, fa da cardine alle poetiche dei tre protagonisti.

Ragionare sulla luce mentre si pensa a una terra mediterranea significa per me rivolgersi innanzitutto a Camus, ai suoi *saggi solari*,[3] alla forza disarmante del suo sguardo a sud, intriso di memorie vissute e di istanze di rivolta. Chiamarlo in causa permette di concentrarsi su un dato fisico del paesaggio pensandolo come l'embrione del sistema concettuale di una cultura e al tempo stesso consente di riferirvisi scegliendo il corpo come prospettiva privilegiata, adottando gli *occhi del corpo* per esprimere una visione antidogmatica del reale.

Seguire il doppio movimento sul paesaggio – uno di interiorizzazione, l'altro di oggettivazione – che collega il lavoro di questi tre artisti suggerisce degli affacci su questo terreno di riflessioni, giovandosi soprattutto delle discontinuità – che poi, a pensarci bene, rappresentano proprio un tratto distintivo del Mediterraneo, con la sua cultura della differenza, la sua inclusione dell'alterità.

Una prima *tranche* del discorso si concentra sulla natura; un tema scottante e che sempre più frequentemente si affronta ormai dalla prospettiva ambientalista, o da quella ecologista, attingendo quasi esclusivamente dal dibattito sull'Antropocene.

In questo caso l'angolazione è invece volutamente differente, ci si riconnette agli specifici della scultura, del disegno, della fotografia, rimettendo in campo lo stupore, la memoria, la visione, l'esperienza sensibile, il senso del tempo. Si tratta di quegli aspetti la cui progressiva derubricazione dal bagaglio esperienziale umano ha reso possibile che una indolente cecità oscurasse l'attenzione collettiva, mentre *in pochi* (non a caso qualcuno suggerisce di sostituire al concetto di Antropocene quello di Capitalocene[4]) perpetravano sulla natura un'azione predatoria talmente devastante da condurci verso quella che molti definiscono una situazione di non ritorno.

Prendo come esempio tre opere che offrono degli scorci solo apparentemente fuori tema rispetto all'agenda politica di questi anni. In realtà, mentre riflettono su un rapporto tanto innato – l'uomo è natura – quanto al momento compromesso, sono tutt'altro che distanti da un orizzonte politico.

Francesco Arena esprime a questo proposito una posizione molto precisa in una serie di lavori recenti che mettono in relazione for-

Figura 1a. Francesco Arena, *Storia Naturale (metro cubo e conchiglia)*, 2022 (metallo, conchiglia); Figura 1b. Id., part.

me e volumi geometrici in ferro con piccoli elementi naturali – coralli, perle, conchiglie. Fin dal titolo, un'opera come *Storia Naturale (metro cubo e conchiglia)* [figg.1a, 1b] offre una sintesi molto efficace della sua visione. La storia è un'astrazione prodotta dall'uomo, così come è stabilita dall'uomo l'unità di misura dello spazio, il metro, ed è codificato dall'uomo il modulo simbolico del costruire, il cubo. La natura è il grande alveo che dà vita sia all'uomo che alla conchiglia: il titolo li unisce in un sintagma che li rende inestricabili, li fa appartenere simbioticamente uno all'altra, prima ancora di riferirsi a una disciplina – umana – che studia la natura (la *storia naturale*). Ci troviamo a riflettere su un abitare interspecifico (cubo e conchiglia sono entrambi simboli dell'abitare) e su una indissolubile "comunanza" che si visualizzano in una forma primaria ma si inscrivono dentro una temporalità complessa. Una temporalità che è somma del tempo storico dell'abitare umano, del tempo biologico (lunghissimo) della formazione della conchiglia e del tempo profondo del cosmo. Già, perché la convenzione internazionale sull'unità di misura del metro non deriva, come potremmo immaginare, dal corpo umano, non si basa cioè su un riferimento antropomorfo, ma su un calcolo legato alla velocità della luce nello spazio e nel tempo (il metro corrisponde al tragitto percorso dalla luce nella frazione di 1/299.792.458 di secondo).

Non c'è margine di equivoco sull'azzeramento di qualsiasi polarizzazione *storia vs natura*, o viceversa. "La presenza della conchiglia, e del tempo necessario per la sua formazione – afferma Arena – completa e rende chiusa l'unità di misura inventata dall'uomo per dare ordine al mondo"[5]. Senza la conchiglia, e il suo tempo di formazione, quell'unità non può chiudersi.

Se poi il metro lo volessimo ricondurre a quel *metron* di cui parlavano gli antichi, quel senso della misura che doveva regolare le relazioni tra gli umani e degli umani con il loro ambiente, è chiaro che aver interiorizzato un paesaggio significa aver profondamente metabolizzato il paradigma culturale inscritto nella sua tessitura, e oggettivarlo può voler dire concettualizzare i valori che esso esprime.

Oggettivare quella complessità in una scultura non può essere inteso, dunque, come un

Figura 2. Luigi Presicce, *L'atelier sur l'herbe*, 2017, performance per 12 spettatori occasionali, Fondazione Lac o le Mon, San Cesario di Lecce. Fotografia Luigi Negro; Figura 3. Luigi Presicce, la Scuola di Santa Rosa al POP Café in Piazza Santo Spirito a Firenze, vari momenti del 2023

riconfinare la natura nel ruolo di oggetto dello sguardo, malgrado alcuni studiosi tendano ormai a pensarla in questi termini ogni qual volta degli artisti decidano di ritematizzare la natura dentro gli specifici linguistici delle arti visive. Non credo si possa in alcun modo parlare di una forma aggiornata di *paesaggismo* (senza contare, per altro, che immaginare di poter inscatolare la vastità semantica della pittura di paesaggio dentro un'uniformità di intenti e di contesti corrisponderebbe a un gravissimo errore storico).

A proposito di *paesaggismo* e di ameni pregiudizi sul rapporto immagine/natura, è molto interessante provare a entrare nell'universo di Luigi Presicce e cercare di cogliere il senso di una sua opera come *L'atelier sur l'herbe* [fig.2], frutto di una performance realizzata nell'agosto 2017 a San Cesario di Lecce nel giardino della Fondazione Lac o Le Mon, un organismo che l'artista ha fondato nel 2015 insieme a Emilio Fantin, Luigi Negro, Giancarlo Norese e Cesare Pietroiusti.

Con la provocatorietà che appartiene spesso al suo lavoro, ma anche con l'autenticità di una posizione che prende platealmente le distanze dall'omologazione dei modelli operativi e interpretativi imperanti, Presicce ha messo in campo da alcuni anni una riflessione sulla pittura a partire proprio dalla riabilitazione dell'*en plein air*. Ne è testimonianza il simposio di pittura che organizza ogni estate alla Fondazione Lac o Le Mon e soprattutto l'esperienza della Scuola di Santa Rosa, un progetto cui ha dato vita con Francesco Lauretta trasformando i loro incontri amicali al Bistrot Santa Rosa, sul lungarno fiorentino – fatti di conversazioni sull'arte e sul mondo e di sedute di pittura sulle sponde del fiume – in una sorta di anarchico momento (e forse anche manifesto) di *otium* da condividere con artisti, critici, studenti, amici e da esportare in altre città e altre situazioni.

Non è questa l'occasione per approfondire il valore dell'operazione della Scuola di Santa Rosa [fig.3] in seno a un più complessivo pensiero sulla pittura ma, pur rimanendo in superficie, non si possono tralasciare alcuni spunti preziosi per continuare il nostro ragionamento. Ad esempio, l'importanza del far convergere intorno a una prassi artistica che appartiene a un determinato passato i valori della prossimità corporea, della fisicità dell'incontro, ambientandolo, per altro, in uno spaccato di natura che si annida, concretamente e simbolicamente, nel cuore di una delle città-fulcro della protomodernità, Firenze. Ma non può sfuggire anche il significato della rivendicazione dell'*otium* come forma di resistenza improduttiva alla normazione capitalistica del quotidiano, come rifocalizzazione della dimensione intellettuale in un'idea di società, come nutrimento

irrinunciabile per una rivitalizzazione della convivialità.

Ne *L'atelier sur l'herbe*, il set di una seduta di pittura in campagna rimanda esplicitamente al ritratto con il quale Manet fissò il suo amico Monet intento a dipingere in barca sulla Senna. Una canoa campeggia al centro della composizione fotografica, è adagiata su un terreno erboso e si specchia su un corso d'acqua; al suo interno ospita il pittore e il suo aiutante, stagliati entrambi contro un grande quadro di natura già realizzato. I livelli del discorso sono molteplici e ben congegnati, il percorso metapittorico è intrigante, ma qui mi preme soffermarmi soprattutto sull'esperienza estetica della natura che questo *tableau vivant* sembra richiamare. Né il grande quadro al centro del set, né la piccola tela alla quale attende il pittore/performer si riferiscono al paesaggio in cui è effettivamente ambientata la scena. Più probabilmente rimandano a un'immagine mnemonica, molto simile a quella che l'aiutante africano potrebbe aver visto nella sua terra originaria e a quella sulla quale il pittore sta forse fantasticando – recuperandola magari dai ricordi, oppure dal suo colto bagaglio visivo – mentre finge di ritrarre il panorama che ha di fronte a sé (e che noi non vediamo).

Il servitore africano, l'ambientazione ottocentesca, la disposizione simmetrica dei due protagonisti lasciano esplicitamente trapelare i toni politici di uno dei livelli del discorso. Ma rimanendo sulla traiettoria intrapresa in queste pagine, devo soffermarmi su un altro aspetto, e cioè sulla centralità di un corpo-memoria di tipo bergsoniano che affronta l'esperienza estetica della natura da un punto di vista che non solo non è *retinico*, ma non è neppure di matrice cognitivista, né percettologica. La dimensione immaginifica e quella mnemonica che la performance e la foto mettono in scena attraverso questo modello immersivo di relazione con la natura sembrano voler eludere gli approcci di tipo scientifico, funzionalistico, e magari catastrofistico. Riconducono alla natura per altre vie, toccano altre corde, richiamano altre posture; raccontano della stratificazione semantica di un rapporto millenario tra arte e natura che va difeso da schematismi liquidatori. Nessuna idea di natura incontaminata, dunque, nessun vagheggiamento di quella *wilderness* che per decenni ha condizionato l'estetica della natura, ma una natura abitata, storica, equidistante tanto dalle retoriche edeniche quanto dalle visioni apocalittiche.

Figura 4. Raffaele Quida, *Terreni agricoli*, 2019-2022 (fogli di archivio e ramato); Figura 4b. Id., part.

Cosa accade, invece, quando il paesaggio naturale assume una forma astratta? *Terreno agricolo*, di Raffaele Quida [fig. 4], ci offre uno spunto dalla prospettiva della storia sociale.

In un paesino dell'entroterra salentino, durante un peregrinare solitario e probabilmente anche un po' inquieto, l'artista trova in un edificio diroccato degli scatoloni contenenti fogli ingialliti con sopra qualche annotazione scritta a matita. Era un archivio abbandonato e quei fogli raccoglievano a mo' di cartelle i documenti catastali relativi ai terreni della zona. Li prende con sé e inizia una faticosa ricerca per identificare quegli appezzamenti. Vuole

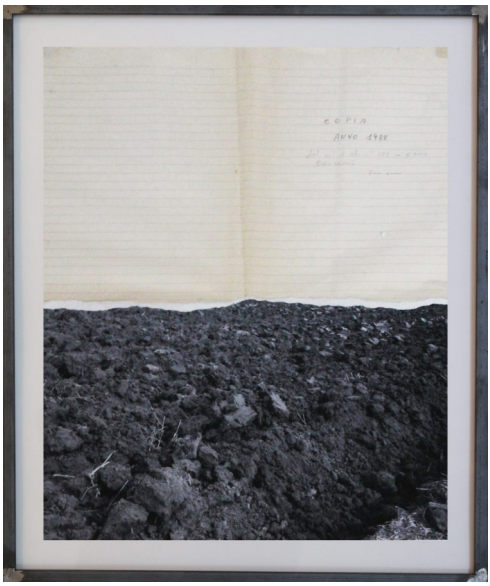


Figura 5 Raffaele Quida, *Superfici*, 2017

colmare il vuoto lasciato dalla prassi catalogatoria della burocrazia, dalle griglie numeriche che hanno raggelato, eraso, l'energia che in passato ha animato quei luoghi. Grazie a qualche testimone diretto, riesce a rintracciare e fotografare alcuni di quei terreni, e dagli scatti prende vita il ciclo *Superfici* [fig. 5]. Ma altri terreni sfuggono all'identificazione, e quei fogli ingialliti continuano a occupare i suoi pensieri e il suo tavolo da lavoro, fino a che non decide di utilizzarli diversamente, di intervenirci sopra, attribuendo una fisionomia immaginaria ai terreni che non è riuscito a rintracciare. Vi dipinge delle campiture geometriche immaginando che rimandino a quei campi coltivati, e lo fa direttamente con il ramato, utilizzando cioè lo stesso composto verde-celeste a base di zolfo che viene usato da secoli per difendere le piante da funghi e parassiti.

Alla fine ne viene fuori un grande collage astratto, i cui elementi costitutivi provengono dalla storia materiale e immateriale di un paesaggio agricolo e dei suoi abitanti; l'astrazione pittorica restituisce calore e densità memoriale alla datità fredda dell'astrazione amministrativa.

Questo paesaggio rurale immaginario, le cui componenti derivano dalla sua stessa vicenda documentale (i fogli che raccoglievano le mappe catastali) e da una materia che appartiene alla tradizione agricola (il ramato), racconta di una natura organizzata, coltivata, racconta delle vite di uomini e di piante che si sono reciprocamente e ciclicamente intrecciate le une alle altre, condividendo la stessa terra e lo stesso cielo.

Il celeste-verde di questa mappatura mi fa venire in mente la proposta suggestiva di Emanuele Coccia quando ipotizza un punto di vista che dal basso della terra si sposti verso il cielo, invitandoci a considerare i nostri corpi non soltanto nel loro radicarsi al suolo ma come coinquilini del cielo, in compagnia delle piante, degli animali, del costruito minerario (le case) e soprattutto insieme al vento, alla pioggia, alle nuvole e ai tanti agenti atmosferici che come noi popolano lo spazio dell'aria. "Siamo ossessionati dal suolo. Ci diamo un'identità in funzione della porzione di suolo che ha ospitato la nostra venuta al mondo. Misuriamo la proprietà privata a partire dalla geometria del suolo. Pretendiamo avere delle radici che ci legano a lui. E tuttavia il nostro vero spazio di vita non è il suolo, ma il cielo: infatti, tutto lo spazio che esiste dalla pianta dei nostri piedi fino alle frontiere della Via Lattea e oltre è già tutto cielo"[6]. Probabilmente potremmo tenere in piedi entrambe le prospettive, alleggerendo quella sul suolo e abbracciando quella del cielo, a patto di non rimuovere la consapevolezza della Storia, di non smettere di tenerla al nostro fianco, altrimenti, pur abitando il cielo, potremmo commettere gli stessi errori del passato, potremmo risultare impreparati a ragionare su un nuovo orientamento.

Durante questi "affacci" su arte e natura, la luce ha illuminato il mare e il formarsi della conchiglia, ha abbacinato i campi coltivati trascritti sui fogli ingialliti, ha spinto il performer a fissare l'attimo magico di una immersività pittorica *en plein air*. Spingendoci oltre in questo nostro percorso, possiamo ritrovarla

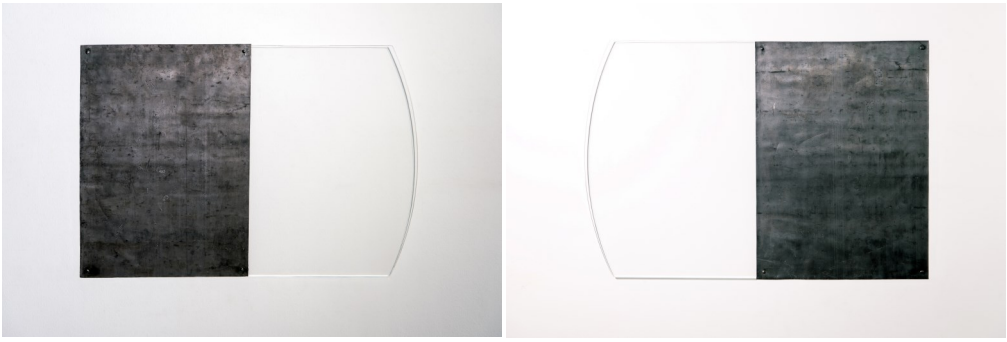
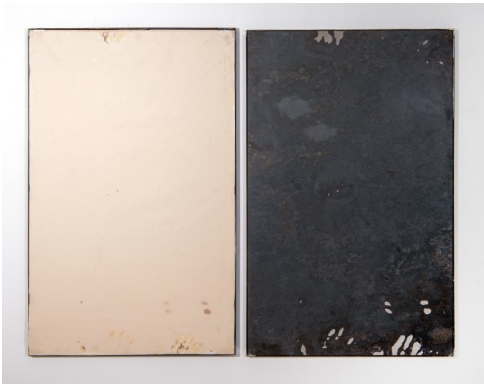


Figura 6a. Raffaele Quida, *Luce da Est,* 2022 (piombo, plexiglas); Figura 6b. Raffaele Quida, *Luce da Ovest*, 2022 (piombo, plexiglas)

con dichiarata centralità in alcune opere di Quida: *Luce da est*, *Luce da ovest* [figg. 6a, 6b] e *Antropologia sociale*. Nel primo caso, appoggiandosi al potere affabulatorio dei punti cardinali, l'artista mette in campo una meditazione sul tempo a partire dalla relazione che le componenti materiali utilizzate – il plexiglas e il piombo – intrattengono con il passaggio della luce. Il plexiglas è un materiale relativamente recente, potremmo ritenerlo quasi "atemporale" vista la sua origine di sintesi. Rispetto alla luce, esso si lascia attraversare completamente. Il piombo è invece un materiale naturale, possiamo datarne l'origine, si trasforma costantemente ed è del tutto impenetrabile alla luce. Possiamo dunque pensare queste due opere come due paesaggi variabili, che si compongono di un tempo fisso e di un tempo mobile, di una dimensione remota e segreta (piombo) e di una più astratta e cristallina (plexiglas), arricchite dalle infinite potenzialità narrative che, al variare delle condizioni ambientali, derivano dall'azione della luce e del magnetismo terrestre.

D'altronde, nelle sperimentazioni di Quida la connessione luce/tempo/spazio torna spesso, interfacciata per lo più con il suo corpo o con altri corpi. È per questa ragione che possiamo dire che lo spazio diventa luogo, che esce dall'ambito delle astrazioni ed entra in quello della vita, del lavoro, del costruire, dell'abitare. La luce prende corpo negli effetti che lascia, nelle trasformazioni che induce, nel suo farsi specchio e traccia – o forse potremmo anche dire *memento* – dello scorrere del tempo.

Antropologia sociale [fig. 7] ce lo conferma. È un lavoro che, come altri precedenti, visualizza l'incontro tra la fenomenologia ciclica della luce e alcune forme geometriche predisposte dall'artista affinché vengano impressionate. Con la mediazione del suo corpo e dentro il terreno della geometria – strumento decodificatorio e progettuale per eccellenza nonché territorio antropologico dell'incontro tra natura e storia – ciascun dittico diventa l'alveo dialogico per due temporalità e due materialità che si oppongono, una in divenire (la carta fotosensibile esposta alla luce), l'altra ferma e temporalmente profonda (le tavole di ardesia). Sulla carta fotosensibile la luce solare fissa le impronte delle dita dell'artista trasformandole in segni evidenti di un'interazione; sull'ardesia l'artista effettua il ricalco fedele di quelle impronte scavando la lastra e poi colmando i vuoti con la polvere stessa estrusa dallo scavo. Ciascun dittico porta dunque dentro di sé la relazione fisica e concettuale che lega un corpo alla luce, e da lì a un tempo, a dei materiali, a dei luoghi, a un'idea di forma; è un paesaggio stratificato che sceglie la superficie per dipanare la memoria composita di un'esperienza fisica in cui la luce si fa vettore di connessioni materiali e immateriali.



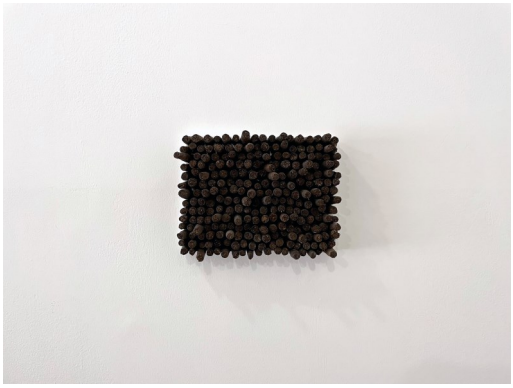


Figura 7. Raffaele Quida, *Antropologia sociale*, 2022 (carta fotosensibile, ardesia, polvere di estrazione); Figura 8. Francesco Arena, *Monocromo (sigari)*, 2021 (tela, sigari, colla)

Se penso alla luce concentrandomi sulle opere di Francesco Arena mi imbatto invece nel concetto di evidenza. La potenza meridiana dei suoi raggi, infatti, scarnifica il ragionamento, assolutizza la forma, isola il dato, chiarisce le relazioni, restituisce le grandezze, ordina il caos e intanto lo illumina nella potenza del suo divenire.

In un ricorrere di geometrie primarie che difficilmente possiamo disancorare da certa essenziale regolarità del paesaggio dell'entroterra pugliese in cui è cresciuto (il paesaggio non è solo ciò che ci circonda ma una dimensione interiore che ci lega a un territorio e che ci portiamo dentro), negli ultimi anni Arena ha ampliato le sue incursioni nella Storia fino a comprendervi sé stesso in modo sempre più esplicito e sempre più centrato. Centrato sul proprio corpo – con il quale interroga la natura, fa esperienza del tempo, si legge nello spazio – Arena costruisce paesaggi cristallini.

Le forme sono elementari, dicevamo, e sono dei grumi di materia, di storie personali, di storie collettive, di suggestioni letterarie, di visioni astratte, di esperienze fisiche. Sono il radicamento del pensiero dentro un'unità di spazio-materia. Tutto ciò che conduce all'opera, ciò che la precede, che la sostanzia e che ne accompagna la definizione, a un certo punto, dice l'artista, "affoga" in essa, non è più visibile, ma rimane comunque al suo interno, la costituisce. L'opera è un nocciolo.

Soffermiamoci sul *Monocromo* [fig. 8] realizzato componendo su una piccola tela rettangolare un certo numero di sigari fumati nello studio. Titolandolo *Monocromo*, l'artista evoca inevitabilmente la dimensione del colore e chiama in causa la pittura. Difficile non leggerlo come un autoritratto, un *autoritratto dell'artista nello studio*. Nella sintesi metonimica del sigaro, il rituale del fumo trova un ancoraggio spaziale (lo studio) e una temporalità esperienziale (i mozziconi evocano una durata ogni volta diversa). Al centro di questa materica narrazione astratta c'è il corpo dell'artista. Ma quanta letteratura e quanto cinema potremmo proiettare, noi, su questo piccolo monocromo metonimico, quante riunioni clandestine, quanti scorci di osterie, quanti eleganti fumoir o quanti percorsi solitari su campi riarsi dal sole, tra alberi bassi e distese di sassi.

Piuttosto che estroflettersi in un *ductus* descrittivo, quel colore si è addensato dentro un grumo evocativo, scavando dentro il tempo.

Il potenziale narrativo affidato alla forma astratta della geometria (come non ricordare Pascali) apre su paesaggi letterari, su letture intime, dischiude scenari non prevedibili, sollecita la memoria. Questo accade anche nei piccoli volumi scultorei della serie *Cube (book)*

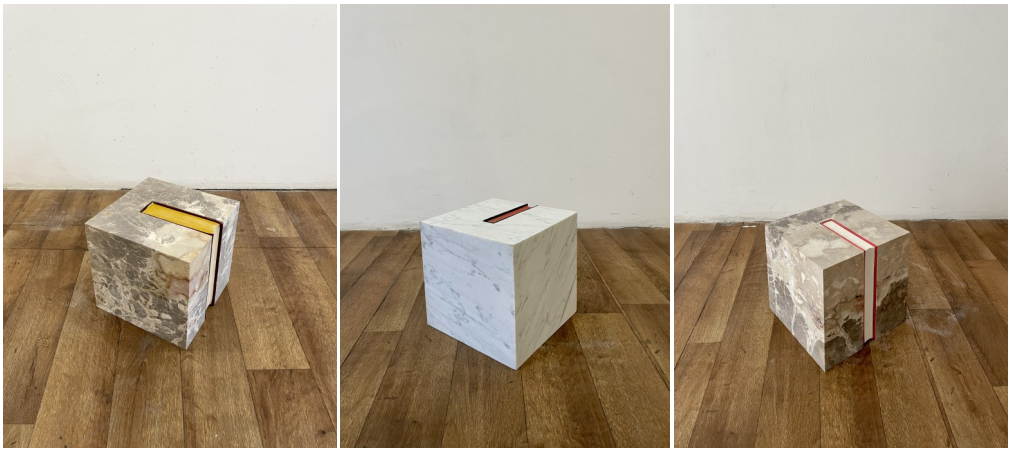


Figura 9a. Francesco Arena, *Cube (Anna Karenina)*, 2022 (pietra visone, *Anna Karenina* di Lev Tolstoj); Figura 9b. Francesco Arena, *Cube (Disturbing the Peace)*, 2022 (marmo di Carrara, *Disturbing the Peace* di Richard Yates); Figura 9c. Francesco Arena, *Cube (The Autobiography of Alice B. Toklas)*, 2022 (pietra visone, *The Autobiography of Alice B. Toklas* di Gertrude Stein)

[figg. 9a, 9b, 9c]: un cubo di pietra viene realizzato a partire dalla misura della costa di un libro che ne diventerà parte integrante. In lingua originale e in un'edizione con copertina rigida, il libro trova posto in una risega scavata all'interno del cubo. Non si sa di che libro si tratti. Sarà il titolo dell'opera a svelarlo. Quella che si palesa è soltanto l'unione perfetta tra due materie incompatibili, un blocco di pietra e un libro, che si concedono l'una all'altra per dar vita a uno sconfinato, seppur concreto, paesaggio della mente.

Li penso di nuovo come autoritratti dell'artista, fermati nella sintesi tra un volume elementare altamente simbolico – il cubo – e un tempo vissuto, con una serie di visioni e di emozioni secretate, "affogate" nella pietra. Ma ciascuna scultura di questa serie riesce contemporaneamente a ritrarre anche altre persone, per esempio l'autore del libro... Potremmo rintracciarvi decine di storie, di risonanze, di viaggi, di coincidenze, di ufficialità, di solitudini. Nel blocco si condensano dei mondi: lo scrittore, i contenuti del libro, il suo editore, il suo grafico, i librai, i lettori, gli interpreti, colui che ha letto proprio questa copia e l'ha poi rivenduta, l'artista che ha cercato quel libro e lo ha comprato; e poi, ancora, il terreno di provenienza della pietra, gli artefici della sua lavorazione. Potremmo andare avanti liberamente, siamo nel vasto territorio che si interpone tra noi e l'opera e che l'artista non pretende di controllare. Anzi. E se è vero che questa catena di rimandi potrebbe valere per ogni oggetto che ci circonda, di fatto è nell'unicità dello specifico incontro tra una certa pietra e una determinata copia di un libro che prende vita la concatenazione di idee e di esperienze che ciascun cubo custodisce e alimenta. L'opera è infatti ferma e stabile come ogni scultura in marmo, ma il suo interno si muove sotto la spinta di un divenire costante generato dalla vicenda immateriale che continuerà a prodursi intorno al libro che la abita.

Come sempre nel lavoro di Arena, tutto parte dall'incontro tra l'evidenza di una misura e l'essenzialità dei materiali. "È il materiale nella sua crudezza che mi interessa, così come pensato dal suo autore. Per questo i libri della serie *Cubes* sono tutti in lingua originale"[7]. La radicalità di quella *crudezza*, la logica rigorosa della sua fissità è il motore del divenire dell'opera, dell'esponenziale moltiplicarsi delle sue potenzialità, del suo farsi paesaggio.

Figura 10. Francesco Arena, *Storia Naturale (metro cubo e conchiglia)*, dettaglio, 2022; Figura 11. Luigi Presicce, *Santo Stefano, i coriandoli, le pietre*, 2015 (performance per uno spettatore alla volta, Chiesa di Santo Stefano Piccolo, Putignano). Fotografia di Dario Lasagni

Per "chiudere" il cubo di pietra è necessaria la presenza del libro, così come per "chiudere" il cubo di ferro della *Storia naturale* [fig. 10], sopra citata era necessaria la conchiglia. La potenza simbolica di queste sintesi, impressa nelle materie stesse che la compongono, ha tutta la forza del pensiero ermetico e trova non a caso il suo assoluto nell'evidenza della geometria.

Siamo giunti alla fine del percorso. Fin qui abbiamo incontrato pochi umani. A voler essere precisa, solo un pittore ottocentesco che nell'*Atelier sur l'herbe* di Luigi Presicce navigava sulla terraferma in compagnia del suo aiutante. Ma all'improvviso, un carro con sopra un gruppo di personaggi mascherati irrompe nello spazio rarefatto della geometria in cui ci siamo intrattenuti, introducendovi la fisicità esuberante dell'energia corporea e del racconto ambientato. *Santo Stefano, i coriandoli, le pietre* [fig. 11] è una fotografia di Presicce che deriva da una sua performance eseguita nel 2015 in occasione della festa di Santo Stefano nel borgo pugliese di Putignano. La leggenda vuole che, mentre i Cavalieri di Malta vi trasferivano da Monopoli le reliquie del protomartire Stefano per proteggerle dalle scorribande dei Saraceni, un gruppo di contadine e contadini intenti a innestare viti nei campi si unirono festanti al corteo dei Cavalieri, dando vita a uno dei più antichi carnevali d'Italia.

Nella performance, giocata sulla fissità della visione (era ammesso un solo spettatore alla volta) piuttosto che sul dipanarsi dell'azione, mimesi e diègesi[8] vengono sovrapposte a formare un *tableau vivant* che ha i caratteri di un'immagine rituale. La foto in posa di sapore ottocentesco sembra diventare un tutt'uno con una pala d'altare, di quelle in cui un marcato realismo di ascendenza caravaggesca conferma il fatto di trovarsi al Sud.

L'artista veste i panni di uno stupito io narrante mentre fissa le pietre che evocano il martirio del giovane Stefano, e la sua estatica partecipazione è talmente convincente da creare un gioco di rimandi serrato tra teatro e metateatro, pittura e metapittura, tensione fideistica e recitazione.

Sullo sfondo di quel clima di consapevolezza, di ricerca e di provocatoria immedesi-

mazione che ci permette di andare con la mente a Ernesto De Martino e Carmelo Bene, l'immagine crea una fusione suggestiva tra dato fattuale e substrato magico, tra slancio mistico e sguardo antropologico, tra orizzonte folcloristico e proiezione universalistica, tra istanza spirituale ed epifania terrena, vernacolo e trascendenza, tra ritualità arcaica e contemplazione fotografica.

In una castigatissima gestione di retaggi dionisiaci e composte posture contadine, dentro una scena che esibisce tutti gli attributi necessari per ricordare la leggenda – le pietre, i coriandoli, gli innesti, il carro, i tralci di vite – il pittore/performer ripensa Ensor e il suo famoso *Autoritratto con maschere* del 1899. Alle maschere apotropaiche magnogreche che raccontano della sua terra d'origine, Presicce sovrappone l'idea di maschera cui fa ricorso il pittore belga, che mentre in pieno spirito moderno avoca a sé la libertà di spaziare dentro la moltitudine dei ruoli e delle identità, esprime la disperazione di chi ha definitivamente preso atto dell'inaccessibilità dell'umano.

"Cerco la trascendenza guardando verso il basso, alla terra, a quella cultura popolare che ci vede simili a bestie, e per questo molto vicini al divino essere"[9]. Presicce lo affermava in un'intervista di quasi quindici anni fa, e credo che il senso di molti suoi *tableaux vivants* vada rintracciato esattamente in queste parole.

Anche quest'opera è dunque un profondissimo paesaggio e quindi anche un profondissimo testo. Rimandandoci a quel lontano *sud a sud dei santi* che citavo in apertura – con tutto il portato poetico e politico che esso è in grado di incarnare – ci parla di fatto dell'oggi, della sua crisi e della necessità di un nuovo incantamento.

Chiudo queste riflessioni con due citazioni.

La prima riguarda Camus e la luce. Aggiunge un ultimo tassello alle ragioni del titolo di questo contributo: "amare la luce che si sottrae all'ingiustizia e con questa luce conquistata tornare a lottare"[10].

L'altra mi viene offerta da un libro recente di Paolo D'Angelo e appartiene al filosofo americano Ralph Waldo Emerson, che fu riferimento fondamentale per un altro filosofo oggi ripreso in esame (anche grazie al recupero che ne ha fatto Stefano Mancuso), Henry David Thoreau, autore di *Walden ovvero Vita nei boschi*: "L'incantevole paesaggio che ho visto questa mattina è sicuramente composto di venti o trenta fattorie. I Miller posseggono questi campi, i Locke quelli, e i Manning il bosco alle loro spalle. Ma nessuno di loro possiede il paesaggio. C'è una proprietà, all'orizzonte, che nessun'altra persona può possedere, se non quella il cui sguardo è capace di integrare tutte le parti, vale a dire il poeta"[11].

Note

[1] Il presente studio nasce dal lavoro di ricerca svolto in occasione della mostra: *Luce dei miei occhi. Francesco Arena, Luigi Presicce, Raffaele Quida*, a cura di Daniela Bigi, 22 Settembre-31 Ottobre 2022, Galleria Anna Marra, Roma.

[2] Carmelo Bene - Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene,* Milano, Bompiani, 1998[1], 2007, p. 12. Un contributo di valore sul rapporto di Carmelo Bene con il suo "sud del sud" si legge in: Alessio Paiano, *"Se non fossi un palazzo mi crederebbero". Luoghi della visione in Nostra Signora dei Turchi*, in "Quaderni del Pens", n. 2 (2019), pp. 8-31.

[3] Fu lo stesso Albert Camus a definire "saggi solari" alcuni scritti che produsse negli stessi anni della stesura de *L'uomo in rivolta* e che successivamente raccolse in *Nozze* e ne *L'Estate*. Nel 2003 Bompiani, che aveva pubblicato per la prima volta *L'Estate* nel 1959 all'interno della raccolta *Saggi Letterari*, li ha riuniti in un volume dal titolo Albert Camus, *L'Estate e altri saggi solari*, a cura di Caterina Pastura e Silvio Perrella, Milano 2003.

[4] Fra i tanti saggi che affrontano l'Antropocene, questa interpretazione è ascrivibile in particolare a Jason W. Moore, tradotto in più occasioni in Italia negli ultimi anni. Si legga in particolare: J. W. Moore, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nell'era della crisi planetaria*, Alessandro Barbero, Emanuele Leonardi (edd.), Verona 2017.

[5] http://www.francescoarena.com/it/catalogo/dettaglio/storia-naturale-metro-cubo-e-conchiglia (consultato il

27/10/23, h. 12.30).

[6] Emanuele Coccia, *Les pieds dans le ciel*, in: www.liberation.fr, 19 Settembre 2021: "Nous sommes obsédés par le sol. Nous nous donnons une identité en fonction de la portion du sol qui a hébergé notre venue au monde. Nous mesurons la propriété privée à partir de la géométrie du sol. Nous prétendons avoir des racines qui nous relient à lui. Et pourtant notre véritable espace de vie n'est pas le sol, mais le ciel: en effet, tout l'espace qui existe de la plante de nos pieds jusqu'aux frontières de la Voie lactée et bien au-delà c'est déjà du ciel". La traduzione riportata nel testo, a cura di Antonio Parisi, è stata pubblicata su: www.layoutmagazine.it/emanuele-coccia-cielo-ecologia/, 1 Ottobre 2021 (consultato il 27/10/23, h. 12.30).

[7] "Perduto nel significato, Conversazione tra Francesco Arena e Ines Goldbach", in Vincenzo De Bellis (ed.), *Francesco Arena. 5468 giorni*, Milano 2020, p. 12.

[8] Su mimesi e diegesi suggerisco la lettura del saggio: Giuseppe Palazzo, *Mimesi e Diegesi. Narrazione e azione nel testo*, in "Il Sileno / Filosofi(e)Semiotiche", N.1 (2014), pp. 57-63, consultabile anche al link: http://www.ilsileno.it/fs/2014/Palazzo%20-%20Mimesi%20e%20diegesi.pdf (consultato il 27/10/23, h. 12.30).

[9] Pericle Guaglianone, *La giovane arte. Luigi Presicce*, in "exibart.com", 15 luglio 2008, www.exibart.com/parola-dartista/exibinterviste-la-giovane-arte-luigi-presicce-2/ (consultato il 27/10/23, h. 12.30).

[10] Albert Camus, *L'estate e altri saggi solari*, Caterina Pastura, Silvio Perrella (edd.), Milano 2019[2], p. 13.

[11] Il passo appartiene al saggio di Ralph Waldo Emerson, *Nature*, pubblicato nel 1836. Paolo D'Angelo lo riporta nel suo recente *Il Paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Bari 2021.

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 175-182
ISSN 2974-668X

Nuove ipotesi sui proprietari delle *Giuditta e Oloferne* di Hartford e della Pinacoteca Vaticana di Orazio Gentileschi: i Gavotti

Rita Randolfi

Il ramo romano dei Gavotti si distinse per raffinatezza e cultura, infatti oltre a vantare una cospicua raccolta di opere d'arte, in parte ereditate da altre dinastie con le quali si era imparentato per via matrimoniale, possedeva un mobilio alla moda, una preziosa argenteria e soprattutto strumenti musicali all'avanguardia, come un cembalo, che per le sue qualità, era conosciuto come "cembalo Gavotti", immortalato persino in alcune stampe d'epoca, una delle quali esposta nel Museo degli Strumenti Musicali a Roma[1]. Ma i Gavotti si dimostrarono anche una famiglia tormentata, passionale, finanziariamente spericolata, e per questi motivi incorse, in più di un'occasione, in situazioni spiacevoli.

Il primo inventario a fornire un'idea abbastanza esaustiva sulla collezione della casata è quello del 1703 di Angelo Domenico Maria, figlio di Caterina Ricci e di Agostino, sposato con Ortensia Capizucchi, dalla quale aveva avuto Giovanni Agostino, Giovanni Stefano, Raimondo, Carlo ed Alessandro. Angelo Domenico Maria perse la vita in una maniera che oggi definiremmo romantica e assurda al contempo: durante un duello. La sfida, combattuta il 4 settembre del 1703 vicino la chiesa di Santa Francesca Romana, fu motivata da una precedenza negata su una strada nei pressi di Trinità dei Monti; ne uscì vincitore il suo antagonista, Scipione Santacroce[2].

La signora Capizucchi si precipitò immediatamente a far stilare una lista dei beni del marito, a tutela dei diritti dei figli. Tale decisione lascia intuire la possibilità che altri membri della famiglia o creditori potessero nutrire delle pretese sul patrimonio. In questo elenco compaiono due dipinti con la stessa protagonista, *Giuditta*: "Un quadro da quattro palmi con Giuditta e la testa di Oloferne cornice nera ed oro vecchia" e "Un quadro da sette e cinque con due donne, con una testa in mano, e spada cornice dorata"[3]. Per avere il nome di un autore bisogna fare un salto indietro nel tempo di circa un anno; infatti, nel 1702 Angelo Domenico Maria aveva prestato alcune opere per l'annuale mostra che si teneva nel chiostro di San Salvatore in Lauro e il Ghezzi, curatore dell'evento, avanzò delle attribuzioni, tra cui il nome di Orazio Gentileschi per una *Giuditta*, sulla quale tuttavia non fornì altra informazione. Per sapere di quale tra i due dipinti menzionati nell'inventario del 1703

CC BY ND

Figura 1. Orazio Gentileschi, *Giuditta, Oloferne e la fantesca*, olio su tela, cm 136x159, Hartford, Wadsworth Atheneum (1620-21ca); Figura 2. Anton Van Dych, *Taccuino di schizzi italiano*, f. 11v, mm 199x158, Londra, British Museum (1621-27 ca.).

si trattasse, occorre confrontare queste carte con i documenti successivi. La tela si rintraccia, infatti, nel 1848, anno in cui venne a mancare Luigi Gavotti Verospi.

In questo lungo lasso di tempo accaddero fatti importanti, che aiutano a capire quanto i capo famiglia che si succedettero alle redini del patrimonio tenessero a questo quadro. Alessandro, si unì in matrimonio con Virginia Verospi, da cui ebbe Girolamo. Da questo momento la casata assunse il doppio cognome Gavotti Verospi[4]. Nonostante Girolamo avesse disposto nel suo testamento un fidecommesso a vantaggio del primogenito Luigi[5], il suo patrimonio era oggetto di contesa. Infatti, il socio in affari Antonio Spreca aveva preteso che alcuni quadri Gavotti fossero depositati presso il banco Spada Flamini come garanzia delle quote associative[6]. Tale contratto reca la data del 18 aprile 1840 e fa intuire quanto la collezione dei Gavotti fosse conosciuta e ambita a Roma, ma tra le opere periziate dal Sessi e dal Prampolini la *Giuditta* risulta assente, poiché evidentemente Girolamo non intendeva privarsene.

In seguito alla morte di Luigi, sopraggiunta nel 1849, i figli di primo letto, Angelo, Girolamo e Virginio, incaricarono Giovanni Francesco Nicolini di compilarne l'inventario dei beni[7]. Luigi dimorava nel palazzo di via del Corso all'allora civico 300, mentre i figli abitavano in via delle Muratte n. 78[8]. Niccolini incaricò il pittore Tommaso Minardi della stima delle opere. Questa perizia è molto importante in quanto per la prima volta la *Giuditta* riceve un'attribuzione, venendo definita niente meno che originale del Caravaggio, inoltre sono specificate le misure: altezza di palmi 5½ e larghezza di palmi 6½. Tale particolare acquista un rilievo determinante per questo studio poiché consente di identificare l'opera con quella che nell'inventario dei beni di Angelo Domenico Maria era descritta con tre personaggi, Giuditta con la testa di Oloferne, una spada e la fantesca, di dimensioni leggermente inferiori a quanto dichiarato nel documento settecentesco, e che il Ghezzi aveva riferito al Gentileschi. Va precisato che le misure di una tela, non possono costituire un elemento incontrovertibile per l'identificazione di un quadro. Infatti, il modo in cui venivano riportate le dimensioni di un quadro era piuttosto arbitrario: la lunghezza di un palmo variava a seconda delle località, i preposti a tale incarico

spesso non staccavano le opere dalle pareti, ed ognuno si regolava al momento, comprendendo o meno lo spessore delle cornici. Va anche tenuta in considerazione la possibilità che le tele abbiano subito restauri, con tagli o ingrandimenti, a seconda dei casi. Per *Giuditta e la serva*, dunque, la differenza di mezzo palmo riportata nelle antiche carte esaminate risulta irrilevante.

Figura 3. Orazio Gentileschi, *Giuditta, Oloferne e la fantesca*, olio su tela, cm 123x142, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana (1620-21ca). © foto Fabrizio Garrisi.

In ogni caso, nonostante la valutazione di sole 100 lire, a fronte di prezzi ben più elevati stabiliti per altri dipinti, è chiaro che i Gavotti riservassero un'attenzione particolare verso questa *Giuditta*, che dunque fu ereditata dai figli di Luigi, Angelo e Girolamo. I due fratelli la esposero nel salotto rosso del loro palazzo di via delle Muratte 78, come si desume da un foglio sciolto, senza data, in cui viene specificato che la stima ed i numeri di inventario sono desunti dalla perizia del Minardi[9]. Tale salotto, definito rosso probabilmente per la tappezzeria delle pareti, era anche denominato "Dei quadri". Qui, in effetti, erano ospitate le opere che in un certo senso si potrebbero definire programmatiche del gusto dei Gavotti, i quali seguivano le due linee guida del naturalismo caravaggesco e del classicismo di matrice bolognese. Si ritrovano infatti dipinti attribuiti a Gherardo delle notti, a Saraceni, al Ribera[10], al Baburen[11], accanto ad altri ascritti all'Albani, al Lanfranco, a scuola dei Carracci. Ovviamente non potevano mancare i ritratti per la maggior parte riferiti al Van Dyck[12], con l'eccezione di uno definito di scuola di Tiziano e uno dell'immancabile Scipione Pulzone.

Per rintracciare nuovamente la *Giuditta con la serva* occorre arrivare al 1885. Infatti, il dipinto non entrò a far parte di quella lista di quadri ceduti come pegno temporaneo presso il Banco Spada Flamini a seguito delle richieste dei creditori dei Gavotti. Tale esclusione testimonia ancora una volta quanto la famiglia reputasse importante questa tela, preferendo privarsi di altre opere. Ma nel 1885, probabilmente sfiniti finanziariamente come la maggior parte delle dinastie nobiliari italiane, i Gavotti tentarono il tutto per tutto e stilarono numerosi elenchi di quadri che proposero in vendita ad altri collezionisti, forse in quel momento storico ancora con possibilità economiche promettenti. *Giuditta* fu proposta al marchese Luigi Calabrini Caldani. L'opera mantenne l'attribuzione al Caravaggio e fu stimata ben 1.500 lire. Da questo momento i documenti tacciono. La vicenda del quadro però si presta ad ulteriori approfondimenti e riflessioni. Innanzitutto, Ghezzi si rivela un conoscitore più attento di Minardi, il quale, tuttavia, potrebbe aver proposto il nome di Caravaggio per esigenze di mercato. Le misure e la descrizione riportate nelle carte settecentesche hanno indotto la Rivoallan a proporre cautamente

di identificare il quadro Gavotti con l'esemplare, famosissimo, di *Giuditta, Oloferne e la fantesca* conservata al Wadsworth Atheneum di Hartford[13] [fig. 1], ma come già intuiva la medesima studiosa la ricostruzione dei diversi passaggi di proprietà risulta alquanto complessa. Infatti, esiste una copia della tela, eseguita su disegno a ricalco[14], di dimensioni prossime al quadro di Hartford, conservata nella Pinacoteca Vaticana, donata da Agnese de Angelis, vedova Gammarelli[15], a papa Pio XI [fig. 3].

Moir[16], Spear[17], Nicolson[18] mettevano in dubbio l'autografia della *Giuditta* vaticana, in condizioni di conservazione meno buone rispetto alla versione di Hartford. La Garrard[19], invece, credeva che questa fosse la stessa "Iuditta di capace grandezza"[20], menzionata nel celeberrimo processo del 1612, eseguita e consegnata da Artemisia ad Agostino Tassi, accusato di aver violentato la giovane. Nello stesso contesto Orazio affermava che il dipinto era stato realizzato da lui, mentre la mezzana Tuzia e Giambattista Stiattesi facevano intuire che appartenesse al pennello della figlia. Tuttavia, pur accogliendo la datazione all'inizio del secondo decennio del Seicento[21], eccettuati Pepper[22], Papi[23], Giffi Ponzi, Christiansen[24] e Cavazzini[25] che la reputavano almeno di dieci anni più tardi[26], molti altri critici, tra cui Redig de Campos[27], Emiliani[28], Spear, Bissel[29] erano convinti sia dell'autografia di Orazio per entrambe le opere, sia che la versione vaticana fosse la stessa ricordata nel famoso processo. Bissel, tenendo in considerazione gli studi del Levey[30], era del parere che per la figura di Giuditta avesse posato la diciannovenne Artemisia, il cui ritratto ricorre anche nel volto della donna con il ventaglio del Casino delle Muse del palazzo Pallavicini Rospigliosi di Roma, e nella *Suonatrice di violino* dell'Institute of Arts di Detroit, riproposta, per giunta, nella medesima posizione, venendo alla conclusione che tutte e tre le opere erano state eseguite nella città pontificia negli anni tra il 1610-12. Viceversa, Christiansen, altri studiosi per motivazioni diverse e la Cavazzini spostavano la datazione in avanti, quest'ultima sulla scorta della somiglianza con la citata *Violinista* di Detroit e con la *Danae*, eseguita nel 1622 per Giovanni Antonio Sauli e ora al J. Paul Ghetty Museum di Los Angeles. Ma è Bissel a fornire la notizia più interessante per questo contributo sostenendo che la tela di Hartford avesse una provenienza genovese, in quanto riprodotta nel *Taccuino di schizzi italiano* del Van Dyck del 1621-27[fig. 2][31]. Papi metteva in dubbio tale affermazione, supponendo o che il quadro visto dal pittore fiammingo fosse quello oggi in Vaticano o che entrambe le tele di Gentileschi si trovassero a Genova. Christiansen invece riconosceva nel dipinto americano l'originale e in quello al Vaticano una copia ricalcata a spolvero, convinto che nessuno dei due fosse identificabile con l'opera citata nel processo del 1612[32]. Lo studioso era giunto alla conclusione che il dipinto di Hartford fosse lo stesso raffigurato da Van Dyck.

Lo Spear sulla base dell'*Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova* di Carlo Giuseppe Ratti del 1780[33], aveva identificato una delle due *Giuditta* nel palazzo di Pietro Maria III Gentile a Genova, dove si trovavano anche il *Sacrificio di Isacco*, *Cleopatra* e *Lucrezia* dello stesso Gentileschi, che confluirono nella collezione Cattaneo Adorno, dove rimasero almeno fino al 1967[34]. Bissel, invece, rifacendosi alle guide settecentesche della città ligure, pensava piuttosto che le due opere oggetto di questo studio facessero parte della collezione di Carlo Cambiaso nel palazzo di Brignole, il quale era in possesso anche della già menzionata *Suonatrice di violino* oggi a Detroit. Ma sia il Ratti nel 1780, che il Brusco[35] nel 1781 ricordavano la presenza della serva nel solo dipinto Gentile, notizia confermata in un inventario del 1811 della medesima casata, dove il quadro era descritto come "Giuditta con la serva", attribuito, però, a Valentin e di misure 6 x 6 ½ palmi genovesi, corrispondenti a cm 152x162[36]. Tuttavia, considerando che la tela di Hartford, non si sa bene in quale momento, venne ingrandita con due strisce in alto e a sinistra, per essere uniformata al resto della collezione che proprio a partire dal 1811 fu oggetto di dispersione, la Cavazzini supponeva che le dimensioni riportate nel documento si potessero adattare anche al dipinto, di stesso argomento, oggi a Oslo (cm 136x159), la cui provenienza è

certa solo dal 1817[37]. Occorre ricordare che la versione di Hartford è stata oggetto di radiografie effettuate per conto del Metropolitan Museum, dalle quali si è dedotto che la parte centrale della tela (cm 136x159), senza le successive aggiunte, misura cm 122,5x145, avvicinandosi molto alla versione in pinacoteca Vaticana di cm 123x142[38]. Christiansen metteva in luce anche una serie di pentimenti, che attestano l'originalità della tela[39].

Tutte queste osservazioni sembrerebbero deporre in favore di una provenienza Gavotti sia per la versione ad Hartford che per l'altra in pinacoteca Vaticana, specialmente in considerazione del fatto che una è una replica dell'altra e che nelle due raccolte liguri e romana della famiglia spesso si registravano le copie o le repliche di originali, esposte in una o nelle altre sedi, come era avvenuto ad esempio per l'*Apostolado* di Ribera, proveniente dai Cussida, ereditato dai Gavotti romani, di cui i consanguinei di Genova e di Savona avevano versioni di bottega e non di tutti gli apostoli[40].

Una traccia del quadro di Hartford si può effettivamente trovare a Genova, nell'inventario del 1679 di Camillo Gavotti, dove al n. 36 è annotata una "Giuditta Oloferne e serva palmi 7 e 5"[41]. Nello stesso anno l'opera è ricordata nell'elenco dei beni di Maria Aurelia Gavotti, figlia di Camillo, moglie di Francesco Doria residente a Savona, dove viene schedata al n. 64 e valutata lire 1,60[42]. Purtroppo prima di queste date le carte non forniscono altre notizie interessanti, tuttavia se è ormai certo che i diversi rami della stirpe dei Gavotti rimasero sempre in contatto tra loro, raccomandandosi artisti e scambiandosi opere, si può supporre con un certo margine di sicurezza che il dipinto ora ad Hartford sia sempre rimasto a Genova, mentre la replica autografa in Vaticano sia da identificare con la tela esposta prima nel palazzo di via del Corso e successivamente in quello di via delle Muratte, per poi essere proposta in vendita al marchese Caldani Calabrini, che si ignora se effettivamente l'avesse comprata. Pur mancando un serio appiglio documentario che stabilisca se Orazio abbia dipinto l'originale a Genova e spedito la replica a Roma o viceversa, analizzando lo stile del pittore prevale oggi tra gli studiosi la convinzione che entrambi i quadri siano stati eseguiti intorno al 1620-21[43], ipotesi che conforterebbe la possibilità di un'esecuzione a Genova di entrambe le tele e della spedizione di quella di qualità leggermente inferiore a Roma. Di solito, infatti, sono coloro che commissionano a tenere per sé l'originale e inviare nei luoghi dove risiedono altri rami della stessa stirpe le repliche autografe o comunque copie di buona qualità. Una rete di conoscenze comuni tra Giovanni Antonio Sauli, che invitò il Gentileschi a Genova nel 1621, rimanendovi fino al 1624, ed i Gavotti può aver favorito questo doppio incarico, non si dimentichi infatti che Niccolò II Gavotti già dal 1550 aveva costituito a Roma una società bancaria con Juan Enriquez de Herrera e Cristoforo Sauli[44].

A livello iconografico è stato più volte notato come rispetto ai dipinti che Artemisia dedicò al medesimo soggetto, il padre eluse il momento più cruento della decapitazione, per concentrarsi maggiormente sull'istante successivo, quello della fuga dall'accampamento di Oloferne. Ma se nei quadri Colnaghi e di Oslo[45] di Orazio l'eroina e la fantesca sono raffigurate in piedi mentre si apprestano ad allontanarsi dalla tenda del nemico, nelle versioni oggetto di questo studio le due protagoniste sono rappresentate in un momento antecedente e in posizioni antitetiche all'interno di un'ideale piramide visiva dove Giuditta sorregge la cesta, aiutata dalla serva che, con l'altra mano, sta per avvolgere il capo reciso dell'assiro ricoprendolo con un lembo di un lenzuolo candido. Dunque l'omicidio si è appena consumato e le due appaiono stagliate su uno sfondo buio, come sorprese da un rumore esterno, che le porta a guardare in direzioni opposte, creando un'atmosfera di suspense che coinvolge anche il fruitore. La fantesca aggrotta le sopracciglia manifestando una maggiore preoccupazione rispetto all'eroina, la quale, del resto, secondo le Scritture, ha piena fiducia in Dio, sentimento rivelato dal suo sguardo rivolto verso l'alto, suggerendo una citazione del salmo 121 che recita: "Alzo gli occhi verso i monti, da dove mi verrà l'aiuto? L'aiuto mi viene dal Signore, che ha fatto il

cielo e la terra". Christiansen poneva il quadro in relazione con un dramma sacro di Filippo della Valle intitolato *Iudit*, scritto nel 1600, ma pubblicato a Milano nel 1627, in cui Abra, tormentata dall'ansia di venire scoperta, viene rassicurata da Giuditta, citazione che forse è più calzante per il quadro di Oslo, dove Orazio aveva ritratto l'eroina nel gesto di appoggiare la mano sulla spalla della serva al fine di incoraggiarla.

Ad ogni modo tutto distingue le due protagoniste: la carnagione chiara, i capelli biondi, gli occhi cerulei di Giuditta contrastano con la pelle olivastra ed i capelli e gli occhi scuri di Abra, la cui leggera peluria sopra le labbra e le sopracciglia folte la presentano come una sorta di "Frida Khalo" *avant lettre*. Gentileschi volutamente fa incontrare sulla cesta le mani della serva, con le unghie un po' sporche e quelle curate e lisce della sua padrona, il cui costume elegante, dal tessuto prezioso che imita il damasco, stride con la stoffa consunta della sottoposta, evidenziandone il diverso ceto di appartenenza. Tuttavia i dipinti di Hartford e della Pinacoteca Vaticana non sono proprio identici. Giuditta nella tela in Vaticano appare più appesantita, ornata con dei pendenti di perla[46] che non compaiono nella versione di Hartford. Qui il velo svolazzante di Abra è rifinito con delle frange, mentre nell'opera vaticana è orlato con una passamaneria dorata, molto raffinata, alcune ciocche di capelli sfuggono al velo, che invece li trattiene nel dipinto romano. Il viso di Oloferne, dalla bocca dischiusa, è stato completamente ripulito, mentre la bocca del suo corrispettivo romano non si distingue in quanto completamente ricoperta dalla barba e la fronte è costellata da piccole gocce di sangue, che si vedono anche sulla spada più appuntita, sul lenzuolo che avvolge la testa e persino sull'avambraccio, sull'unghia del pollice e sulla gonna color ocra dell'eroina. Si ha come l'impressione che il quadro vaticano rispetti maggiormente il testo biblico, Giuditta, infatti, prima di introdursi nell'accampamento dei filistei si orna di gioielli e si rende seducente per irretire Oloferne, che infatti non resisterà al suo fascino, organizzando per lei un banchetto. Il sangue, che nel dipinto di Oslo gocciolava abbondantemente dalla cesta di vimini, e in quello Colnaghi sporcava il lenzuolo attorno al capo della vittima, qui viene ridotto a poche macchie, come a ribadire il concetto del trionfo della donna, in cui la Chiesa ha sempre identificato il debole che vince sul forte. Giuditta, infatti, prefigura tutta la storia salvifica di Israele, condensata nel *Magnificat* di Maria nei versetti "Ha rovesciato i potenti dai troni, ha innalzato gli umili". La presenza di dettagli maggiormente corrispondenti al testo biblico costituiscono una conferma del fatto che l'opera in Vaticano sia una replica di quella genovese, che viene variata e arricchita di particolari. Questa pratica era diventata piuttosto abituale non solo per Orazio, ma anche per molti altri artisti del XVII secolo, da Caravaggio a Reni.

Il successo della composizione dei quadri di Hartford e in Pinacoteca Vaticana è testimoniato da altre copie conosciute, una di cm 110x137 un tempo nella collezione Jandolo a Roma[47], una di cm 115,5x116, già facente parte di una collezione privata di Brescia nota anche alla Gregori, di cui la Fondazione Zeri conserva la fotografia, e che Carofano attribuisce ad Artemisia acquisita ad un'asta Dorotheum di Vienna dalla Fondazione Carit, ed ora esposta a palazzo Montani Leoni di Terni[48].

Certo il soggetto della *Giuditta* stimolò notevolmente la fantasia di Orazio, che non si mantenne sempre del tutto fedele alla fonte biblica e preferì come contenitore della testa decapitata di Oloferne la più nobile cesta di vimini rispetto al sacco, visibile in molti dei quadri dei colleghi a lui contemporanei. In ogni caso, senza dubbio, come già rilevava anche il Christiansen, tra tutti i dipinti di Orazio, la versione di Hartford e della replica Vaticana, è indubbiamente la più affascinante.

Note

[1] Sui Gavotti romani si rinvia a: Rita Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi, storia "rocambolesca" di una quadreria di caravaggeschi,* in E. Debenedetti (a cura di), *Palazzi, chiese, arredi e scultura II*, (Studi sul Settecento Romano, 28), Roma 2012, pp. 223-236.

[2] Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni Romane. Note e Appunti di Giuseppe Ghezzi,* in "Miscellanea della Società Romana di Storia Patria", XXVII (1987), numero intero, p. 31, nota 12, p. 339, nota 1. Il duello era stato scatenato da un futile motivo, una precedenza negata su una strada nei pressi di Trinità dei Monti da parte del Gavotti nei confronti del figlio del marchese Santacroce.

[3] Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Notai Auditor Camerae*, Marco Giuseppe Palosi, ufficio 8, vol. 5645, 23 dicembre 1703, cc. 333 e sgg. Cfr. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi,* cit., p. 226.

[4] ASR, *Miscellanea Famiglie*, b. 82. Cfr. Sabina Brevaglieri, *Palazzo Verospi al Corso*, Milano 2001, pp. 25, 164.

[5] ASR, *Archivio Lante*, b. 193, Relazione della commissione incaricata della revisione dello stato attivo e passivo del Patrimonio Gavotti e progetto di sistemazione, 29 marzo 1874. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi,* cit., 2012, pp. 226-227.

[6] Il banco Spada Flamini apparteneva, in origine, al principe Torlonia.

[7] ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Vittore Valentini, ufficio 4, 10 gennaio 1849. L'inventario dei dipinti inizia in data 8 marzo. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi,* cit., p. 227.

[8] Nel fidecommesso rientravano soltanto le case di via delle Muratte n. 78 e di via Condotti n. 48. Cfr. R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi,* cit., p. 227.

[9] ASR, *Archivio Lante*, b. 194, *Descrizione dei quadri di proprietà dell'Ecc.mo Patrimonio Gavotti Verospi esistenti nell'Appartamento abitato dall'E.mo Signor Marchese Angelo ed E.mo Signor Barone Girolamo fratelli Gavotti Verospi nella loro casa in Via delle Muratte n. 78 come appresso.*

[10] R. Randolfi, *La Resurrezione di Lazzaro di Ribera, già dei Cussida e poi dei Gavotti "romani", oggi al Prado di Madrid,* in "Studi di storia dell'arte", 26 (2015), pp. 167-172; Ead., *L'"Apostolado" di Ribera e la "Cattura di Cristo con l'episodio di Malco di Baburen". Un filo rosso collega i Gavotti romani, Pietro Cussida e Roberto Longhi,* in "About art online", 28 giugno 2020.

[11] R. Randolfi, *La Cattura di Cristo con san Pietro che recide l'orecchio di Malco di Dirk van Baburen, dagli inventari dei Gavotti romani a Roberto Longhi,* in "Storia dell'arte", 137-138, 2014, pp. 117-122 e nota precedente.

[12] Su uno di questi ritratti si cfr. R. Randolfi, *Da Roma ad Ascoli Piceno, la storia del presunto ritratto di Maria Gavotti in Cussida*, in "Studi di Storia dell'arte", 28 (2017), pp. 261-264.

[13] Anne Rivoallan, *La collection romaine Cussida-Gavotti: hypothèses d'un goût hispano-ligurien pour la "Schola del Caravaggio"*, in "Bullettin de l'association des historians de l'art italiens", 18 (2012), p. 56 nota 34, p. 60. Sul quadro si veda: Patrizia Cavazzini, cat. III.17 in M.C. Terzaghi, (a cura di), *Caravaggio e Artemisia, la sfida di Giuditta, violenza e seduzione nella pittura tra Cinque e Seicento*, cat. della mostra, Roma, galleria d'Arte Antica di palazzo Barberini, 25 novembre 2020-27 marzo 2021, Roma 2021, pp. 142-144.

[14] Keith Christiansen, in K. Christiansen, J.W. Mann (a cura di), *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra, Roma, Museo di Palazzo Venezia, 20 ottobre 2001 - 20 gennaio 2002, Milano 2001, p. 189. Secondo la ricostruzione di Eric M. Zafran, (in M. Goldin, E.M. Zafran (a cura di), *Caravaggio e altri pittori del Seicento. Capolavori dal Wadsworth Atheneum di Hartford*, catalogo della mostra, Rimini, Castel Sismondo, 23 ottobre 2010 - 27 marzo 2011, Treviso 2010, pp. 60-61) il dipinto da Genova finì a Londra nella collezione di sir Hugh Cholmondeley, dal quale passò a New York nella raccolta di David Koester, che, nel 1949, lo cedette al Wathsworth Atheneum di Hartford.

[15] I Gammarelli sono i celebri sarti pontifici, attivi dal 1798 ad oggi. Camilla Antonioni, *Storia dei Gammarelli, la sartoria romana che veste i papi dal 1789*, in "Bazar", 25/03/2021. Purtroppo non si conoscono le modalità di acquisizione del dipinto da parte dei Gammarelli, che potrebbero averlo comprato o dal marchese Luigi Calabrini Caldani o, come sembra plausibile, dai Gavotti stessi. In effetti questi ultimi, agli inizi del Novecento, presero contatti direttamente con possibili collezionisti, come ad esempio era già accaduto con Roberto Longhi per la cessione delle tele con i due apostoli di Ribera. Si suppone quindi che anche per il quadro di Gentileschi si sia verificata una situazione analoga. Attualmente il quadro è esposto nel palazzo ducale di Genova alla mostra *Artemisia Gentileschi coraggio e passione* a cura di Costantino D'Orazio con la collaborazione di Anna Orlando.

[16] Alfred Moir, *The Italian followers of Caravaggio*, Camridge (Mass.), 1967, I, pp. 70-71; II, p. 75.

[17] Richard Spear, *Caravaggio and his followers*, catalogo della mostra, Cleveland 1971, p. 100.

[18] Benedict Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979, p. 52, ed. 1990, p. 112.

[19] Mary D. Garrand, *Artemisia Gentileschi. The image of Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989, pp. 28-31.

[20] Stephen Pepper, *Baroque paintings al Colnaghi's,* in " The Burlington Magazine", CXXXVI (1984), p 316.

[21] Convinto di un'esecuzione al 1611-12 è anche Eric M. Zafran, in M. Goldin, E.M. Zafran (a cura di), *Caravaggio e altri pittori del Seicento. Capolavori dal Wadsworth Atheneum di Hartford*, cit., pp. 60-61.

[22] R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi,* cit., pp. pp. 223-236. La pratica di richiedere copie dello stesso dipinto al medesimo autore era molto diffusa. A riguardo si veda anche R. Randolfi, *Palazzo Lante in piazza dei Caprettari*, Roma 2010; Ead., *S. Carlo Borromeo*, in M.G. Aurigemma, R. Vodret (a cura di) *Carlo Saraceni, un veneziano a*

Roma, catalogo della mostra, Roma, palazzo di Venezia, 28 dicembre 2013 – 2 marzo 2014, Roma 2013, pp. 124-126.

[23] Gianni Papi, scheda n. 4, in R. Contini, G. Papi (a cura di), *Artemisia*, catalogo della mostra, Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno - 4 novembre 1991, Roma 1991, pp. 99-102.

[24] K. Christiansen, in K. Christiansen, J.W. Mann, *Orazio e Artemisia Gentileschi*, cat. della mostra, Milano 2001, pp. 186-190, scheda n. 39.

[25] P. Cavazzini, cat. III.17, in *Caravaggio e Artemisia,* cit., Roma 2021, pp. 142-144.

[26] G. Papi, *Artemisia,* cit., pp. 99-100.

[27] Deoclecio Redig de Campos, *Una 'Giuditta' opera sconosciuta del Gentileschi nella Pinacoteca Vaticana*, in "Rivista d'arte", XXI (1939), pp. 311-323.

[28] Andrea Emiliani, *Orazio Gentileschi. Nuove proposte per il viaggio marchigiano*, in "Paragone", 9, 38 (1958), pp. 38-57, in part. pp. 42-43.

[29] R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Paintings,* University Park-London, 1981, pp. 153-155.

[30] Michael Levey, *Notes on the Royal Collection II*: *Artemisia Gentileschi's "Self-Portrait" at Hampton Court*, in "The Burlington magazine", 104 (1962), pp. 79-80.

[31] Sull'album del Van Dyck si veda, Gert Adriani, *Italienisches Skizzenbuch Anton van Dyck; herausgegeben von Gert Adriani,* Wien 1940, p. 77.

[32] K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi,* cit., pp. 186-190, scheda n. 39.

[33] Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, 1780, pp. 119, 265.

[34] K. Christiansen, *Orazio e Artemisia Gentileschi,* cit., p. 189.

[35] Giacomo Agostino Brusco, *Description des Beautés de Gênes,* Genoa 1788, pp. 35-36.

[36] Sulla collezione Gentile si rinvia a Piero Boccardo, *Un avveduto collezionista di pittura del Seicento, Pietro Maria Gentile. Un inventario, un Reni inedito e alcune precisazioni su altre opere e sull'esito di una quadreria genovese*, in M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, pp. 205-213. Sulle misure del dipinto cfr. K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi,* cit., 2001, p. 189.

[37] K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi,* cit., pp. 82-86, cat. 13; P. Cavazzini, cat. III.17, in *Caravaggio e Artemisia,* cit., pp. 142-144.

[38] Le radiografie hanno evidenziato come la tela originale fosse costituita di due parti di tessuto spinato unite da una cucitura verticale. Le strisce aggiunte in antico sono di tessuto diverso e sono state unite al resto con punti più minuti e misurano 13 cm. Cfr. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi,* cit., pp. 188, 189, nota 3; E.M. Zafran in M Goldin, E.M. Zafran (a cura di), *Caravaggio e altri pittori del Seicento*, cit., pp. 60-63; P. Cavazzini, cat. III.17, in *Caravaggio e Artemisia,* cit., pp. 142-144. Alcuni studiosi riportano per il quadro di Hartford le seguenti misure cm 136,5×157. Cfr. P. Carofano, in corso di stampa.

[39] K. Christiansen, in *Orazio e Artemisia Gentileschi,* cit., 2001, p. 189. Lo studioso notava come la fodera azzurra della veste di Giuditta si sovrappone al costume giallo, l'orlo della tunica rossa sovrasta il giallo, la testa di Oloferne copre la mano di Abra e l'abito dell'eroina, il lenzuolo è stato realizzato sopra la cesta e la tunica rossa indossata da Giuditta.

[40] R. Randolfi, *Dai Cussida ai Gavotti a Roberto Longhi,* cit., pp. 223-236.

[41] Andrea Leonardi, *Dipinti per i Gavotti. Da Reni a Lanfranco a Pietro da Cortona. Una collezione fra Roma, Savona e Genova*, Quaderni Franzoniani, Genova 2006, p. 238.

[42] Ivi, p. 242

[43] Sui rapporti tra le famiglie genovesi si veda: A. Leonardi, *Dipinti per i Gavotti*, cit.; Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007; A. Leonardi, *Feudi, ville, palazzi e quadrerie, committenze Costa, Gavotti e Siri tra Liguria e Roma nel Cinquecento e Seicento*, Genova 2008. La Cavazzini notava come lo studio sofisticato dei tessuti, le ombre trasparenti, la luce metallica sono caratteristiche dello stile delle opere eseguite da Orazio nel secondo decennio del Seicento (P. Cavazzini, cat. III.17 in *Caravaggio e Artemisia*, cit., pp. 142-144).

[44] A. Leonardi, *Dipinti per i Gavotti,* cit., p. 179. Nel 1568 Bosco Gavotti ospitò in casa sua nella città papalina Juan Enriquez de Herrera. M.C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni,* cit., pp. 44-45.

[45] G. Papi, N. Gram Bischof, T. Ford, *Orazio e Artemisia Gentileschi and 'Judith and her maidservant' in Oslo*, in "The Burlington Magazine", 161, n. 1396, (2019), pp. 532-541. Bottega Orazio, Cambi aste, Genova, 4 maggio 2016, lotto 172, olio su tela cm 147x184.

[46] L'orecchino di perla è un particolare che ricompare unicamente nella *Giuditta e la fantesca* di Artemisia conservata a Firenze in palazzo Pitti.

[47] Questa copia finita nel 1925 sul mercato antiquario di Buenos Aires, in condizioni tutt'altro che buone, fu battuta ad un'asta Sotheby's a New York, l'8 ottobre 1993, lotto 193, e successivamente acquistata a Milano. Cfr. Fototeca Zeri, scheda 46628.

[48] Oltre ad essere ricordata nella scheda di Papi, p. 102, l'opera a Brescia è considerata da Mina Gregori una copia, che Federico Zeri ascriveva alla mano di Artemisia. Cfr., Fondazione Zeri, Busta 0475. Pittura italiana sec. XVII. Roma. Caravaggeschi 1, Fascicolo 5. Artemisia Gentileschi, scheda 46682, Collocazione PI_0475/5/49. La fotografia del dipinto è stata stampata in modo errato, le posizioni di Abra e Giuditta sono invertite. Cfr. Filippo Maria Ferro, scheda 26, in P. Carofano (a cura di), *Dramma e Passione. Da Caravaggio ad Artemisia Gentileschi*, Todi 2021, pp. 186-187. Infine, Christiansen (in *Orazio e Artemisia Gentileschi,* cit., 2001, p. 188) ricorda un'altra copia vista dallo Sterling nel 1958 in una collezione privata francese. Ancora una versione di bottega è passata ad un'asta Cambi a Genova, 4 maggio 2016, lotto 172, olio su tela, cm 147x184.

Contributo sottoposto a processo peer review a single-blind e controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 183-193
ISSN 2974-668X

Una lonza corre per le età del tempo. L'onda lunga del Medioevo

Aldo Gerbino

Meditando, mi dicono, sull'Inferno,
il fratel mio Shelley trovò ch'era un luogo
pressappoco simile alla città di Londra. Io
che non vivo a Londra ma a Los Angeles,
trovo, meditando sull'Inferno, che deve
ancor più assomigliare a Los Angeles.
[Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975, p. 33]

1. *Risonanze e braci medievali*

Già il conflitto tra Umanesimo e Rinascimento, legato all'annoso dibattito sulla estensione o riduzione temporale dei periodi ad essi pertinenti, ha posto sul tappeto delle questioni storiche le impervietà delle periodizzazioni, soprattutto quando vengono lette e interpretate nel *rigor mortis* delle forme espressive, e non tenendo nella giusta considerazione quanto sia importante assumere sugli umani accadimenti e sulla 'cronaca' che su di essi s'è riversata ed esercitata, un'attiva visione plastica. Così appare utilissima l'introduzione agli scritti sul "Rinascimento" di Franco Cardini, nel momento in cui lo storico (Fellow della Harvard University) pone un'attenta riflessione sulle discrasie emerse dalle valutazioni dei periodi storici laddove il punto di vista, ora positivo ora negativo su di essi, sia spesso da mettere in relazione a forzose vestizioni culturali, se non a pregiudizi. Di certo assumono importanza molteplici fattori valutativi: dal sottostimare la fertile funzione delle contaminazioni all'insufficiente rilievo dato ai residui storico-culturali, cultuali, antropologici, oppure non cogliere opportunamente la loro fisiologica trasformazione da un podio all'altro del tempo. O, ancora, il prender consapevolezza di come molte scuole in simbiosi con la divulgazione storica abbiano adornato, con esasperata scioltezza, l'avvicendarsi delle fasi poste al vaglio delle loro analisi con interpretazioni che addirittura non hanno tenuto nel giusto peso la solidità dei fatti o dei progressi che sono serviti da alimento per le società del tempo avviandone modulari e sinergiche trasformazioni, ma nelle quali riscontriamo, anche a lunga gittata, le improcrastinabili tracce del ricambio dei vari accidenti sociologici. Ad esempio,

CC BY ND

nell'endiadi 'umanesimo-rinascimento' osserviamo in che modo emergano momenti in cui tali pagine storiche appaiano accomunate da un giudizio positivo, altre invece in cui si osserva il montare, consolidatosi per lungo tempo, di un vero e proprio scontro nato dalla ostinata parzialità delle visioni culturali e sociali. Si può osservare, afferma Cardini, "in certe fasi della nostra storia" come si concretino sensibilità votate alla diffidenza o ad una franca avversione, "ad esempio durante il Romanticismo, si vestiva di magici, iridescenti colori che contraddicevano la sua abituale fama: ci riferiamo, è palese, a 'Medioevo', vocabolo antico ormai di un buon mezzo millennio ma che alludeva a una età 'buia' fatta di violenza, d'ignoranza, di barbarie, di superstizione. Il paradosso di tutto ciò sta nel fatto che quanto si attribuiva e solitamente si continua ad attribuire – almeno a certi livelli subculturali – al buio Medioevo (la magia, la stregoneria, l'inquisizione, la 'caccia alle streghe') è patrimonio caratteristico semmai del luminoso Rinascimento. Il che senza dubbio complica le cose"[1]. D'altronde è comune conoscenza, come a metà del XIX secolo, pur con i crudi giudizi avversi attestati dalla *Enciclopédie* di Diderot e D'Alambert, proprio il Medioevo, si insiste, gravato dalla "*damnatio memoriae* voltairiana, alla quale avevano per altro replicato il Novalis con *La Cristianità, ovvero l'Europa* e lo Chateaubriand con il *Genio del cristianesimo* – era già alto nei cieli della sua stessa parabola"[2]. È lecito anche riflettere in che modo nella struttura iniziatica di quel proto-rinascimento, – carico degli umori dei secoli precedenti e offerti alla distillazione per coglierne la forza nascente e di traino di molti saperi, – siano apparsi intellettuali della tempra (riferimento germogliato nel meridione d'Italia) di un Giovanni Aurispa, viaggiatore e mercante, umanista e poeta, colui il quale con successo offrì il suo insegnamento "a Savona, a Ferrara, a Firenze, a Bologna. Egli, autore di epistole dotte trasferisce a Costantinopoli duecentotrentotto codici greci, fra i quali la storia di Procopio, alcuni libri di Senofonte, le poesie di Callimaco, di Pindaro, di Appiano e i canti orfici, le opere di Platone, di Proclo, di Luciano, le storie di Diodoro Siculo, di Arriano, di Dione, la geografia di Strabone". Curioso su ogni aspetto del sapere, presente al Concilio di Firenze del 1478-79, tocca quella fase dell'umanesimo che fu "nel suo più alto sviluppo" e dando rilievo, con il Guarino, – l'opportuna menzione è di Nicola Festa, – "fungendo da interpreti e sostenere dispute in greco"[3]. E, senza dimenticare la letteratura greca, ecco affiancarsi altri uomini d'intelletto come Antonio Beccadelli, detto 'il Panormita', l'elegantissimo autore dell'*Ermafrodito*, il quale, in virtù della raffinata dissolutezza dei suoi *versus procaces*, "col ritirare la laurea dall'imperatore Sigismondo", – lo rileva Giovanni Alfredo Cesàreo – viene "acclamato massimo poeta del tempo suo e si tiene d'averlo maestro ed amico re Alfonso di Napoli. I nomi non obliabili di alcuni minori come Giovanni Lamola, Giovanni Marrasio e tanti altri, dimostrano quanto già cresciuto fosse in Sicilia il sentimento della cultura e della civiltà classica"[4], il tutto nel rispetto di quel proto-rinascimento, acceso, appunto, sin dal XII secolo e di cui si farà promotore lo storico statunitense Charles Homer Haskins[5]. Una "oscurità insistita" accolta, nella efficace segnalazione del grande medievista Gilmo Arnaldi, come diktat pur nell'inconsistenza d'un fallace *flatus vocis*, in cui Haskins nel saggio del 1928 vi esprime, con pieno convincimento, in che maniera tale suo "rinascimento" abbia piena cittadinanza, pur nella sua non unitarietà, proprio nel Medioevo. E possiamo aggiungere in che modo in tale germinante entità affiorino primigenie sapienze che vanno da Giordano Nemorario alla asistematicità di Leonardo (condotta sul filo delle preveggenti 'utopie' scientifiche, coltivate e affidate in ideali capsule eburnee le quali hanno, prospetticamente, centrato il bersaglio) a Galileo; e, sulla pittura leonardesca, il registrare le tracce di quel maturare il fervido corredo giottesco rivolto alla Natura e l'accensione della vasariana Maniera moderna, rientrano in quella fenomenologia degli stili indagata con pienezza critica ed estetica da Renato Barilli (*Maniera moderna e Manierismo*, 2004). Su tale imperio del travaso esercitato e reso attivo dal germe medievale (una sorta di autoconservazione del proprio modello spirituale), con quel

suo carattere temperato in una genealogia sociale eminentemente 'aristocratica', l'effetto, si legge, ancor più chiaro nei secoli a seguire, è tradotto in esemplari modelli riscontrabili nelle arti e specialmente nella lingua. In essa si depone una visione sgombra dai pedanti apparati conoscitivi delle discipline: così riceviamo l'offerta del quadro antiaccademico confezionato da Giuseppe Prezzolini su letteratura e arti italiane (di un'arte miscelata all'edificio delle parole, al pensiero creativo) popolato da vocaboli concisi e impeccabilmente antiretorici (1976) esplicitati in quattordici segmenti, da cui traiamo i primi due puntelli:

1. La chiesa cattolica ha avuto nello spirito e nelle forme, nei problemi e nelle espressioni della letteratura italiana, un'influenza grande e continua per secoli, *poiché è la sola monarchia che sia durata dalle origini ad oggi in Italia.* È necessario ricordare questo per capire le allusioni, le immagini, le intenzioni degli scrittori, tanto di quelli che la considerano come madre quanto di quelli che si rivoltarono contro di essa; tanto di Dante e di Petrarca, di Tasso e di Manzoni, quanto di Boccaccio e di Machiavelli, di Bruno e di Carducci; tanto di quelli che confessarono la fede, quanto di quelli che si nascosero sotto di essa, diversi od avversi.

2. È una letteratura "aristocratica", nata, quasi tutta, da una classe, di gente colta, istruita nelle lingue classiche, nobili o clero, o dipendenti da prìncipi e da vescovi; non nasce quasi mai dalle avventure della vita, dal lavoro dei campi e dalla pratica dei mari. Nasce piuttosto dal silenzio dei chiostri, dalle semioscurità degli uffici e delle anticamere, dagli scaffali delle biblioteche. L'Italia, pur circondata per un quarto da Alpi e per tre quarti dal mare, non ha un poema nazionale o un grande romanzo montano, o marittimo. Fino all'ultimo secolo è *letteratura cittadina*, di autori che disprezzano i "villani". Non trae vita dal popolo, non è leggibile dal popolo, non è scritta da gente del popolo. Qualche artigiano vi partecipa, ma soltanto se pittore, scultore, architetto: da Cellini a Leonardo, da Michelangiolo a Vasari. Per secoli la letteratura italiana galleggia così *tra cielo e terra* e solamente nel secolo nostro tocca quest'ultima, anzi *s'interra*.[6]

Un interrarsi vale a dire il cogliere quel quanto di parole che ci raggiunge e ci perfonde dagli strati sociali vivi e sofferenti, gioiosi e crudeli, oscuri e chiarificanti nei quali la loro esistenza terrestre, bagnata in alto dal cielo, è modellata nella parola depositando le sue braci in ogni scritto, in ogni produzione d'arte, in ogni progetto architettonico, in un 'dire' capace di dragare il limo culturale portato *ab origine* dal tempo nascente. Il conio prezzoliniano legato alla lunga persistenza della "letteratura cittadina" si riverbera nella dicotomizzazione riportata dalle parole di Pasolini in prefazione all'antologia sulla poesia romanesca di Leonardo Sciascia, quando pur cercando l'unità di tale poesia dialettale, egli scrive su quella "tendenza di ogni città italiana a essere nazione dentro la nazione", la cui maggiore aspirazione ad essere così "colorita" a Roma, è di certo "più forte che ancora che altrove e non tanto per essere stata la sede del Papato e poi la capitale del Regno e della Repubblica italiana: quanto proprio per una specie di rifiuto ad esserlo. Un chiudersi nei grandiosi limiti che le ha dato l'innato e immanente barocco, sotto, al di fuori della vita assegnatale da ogni specie di retorica, di ufficialità"[7]. Vige, dunque, esercitando il suo ruolo di medium attivo il bene immateriale del dialetto (elemento più contemporaneo, più contingente, esploso sul momento e sganciato dalla memoria delle origini) e che nelle capitali (da Venezia a Torino, a Milano) tocca le classi più elevate, mentre la poesia romanesca, nel suo farsi 'plebea' e 'borghese', avverte lucidamente Pasolini, fa emergere "in fondo la storia del rapporto tra questi suoi due dialetti: la letteratura italiana, alle origini, non ha alcuna influenza".

2. *Occorrenze dantesche tra spezie preraffaellite e intermedialità*

Se il portato creativo di Dante, Petrarca e Boccaccio (*Commedia*, *Rime* e *Decamerone*) costituiscono le fondamenta della letteratura italiana, lo stesso accade per quel brodo culturale d'arte visiva che va da Cimabue a Duccio di Boninsegna nel suo sollecitare un nuovo stile e avviare, con il rinnovo del colore, l'interpreta-

zione del Gotico: chiarezza e vivacità dei pigmenti che, pur legati alla formazione romanico -bizantina, convergono nel grande precursore, tenuto in debito conto dall'aura rinascimentale, Giotto. Sarà il suo magistero a mutare nel Trecento l'icona bizantina dall'immobilità al movimento, alla partecipazione emotiva; ed anche, attraverso un linguaggio riformatore attento all'evolversi della società medievale, trasmettere dal suo contenitore visuale le basi per una modernità della visione prospettica e, con questa, lasciare quelle spezie che serviranno a raggiungere ora la virtuosa consapevolezza della bottega del primo Quattrocento di un Bernardo Rossellino ora la *douceur* delle linee scultoree di Desiderio da Settignano fino alla primissima formazione di Leonardo, l'uomo più difficile del Rinascimento come lo ricorda lo storico dell'arte, il veneziano Giorgio Castelfranco[8], l'amico di De Chirico e Savinio, il quale ebbe, tra l'altro, sommo merito nel glorioso recupero in Germania delle opere italiane saccheggiate a Napoli dai nazisti.

Con la *Commedia*, avverte Prezzolini, "le finzioni gentili dello 'stil novo' scompaiono come ombre, per dar luogo alla realtà umana dei peccatori (Inferno), dei pentiti (Purgatorio) e dei Santi (Paradiso), in un'atmosfera soprannaturale tesa sempre in termini sensibili di grande luminosità o di tenebre profonde, di sublime ineffabile (ma espresso chiaramente con formule filosofiche che ancora si possono usare) e di bestialità inconscia che si manifesta con ira imponente e suoni sconci"[9]. Sarà Dante, attraverso la redenzione operata dalla poesia a condurci alle porte del Rinascimento, a sospingere l'onda lunga del Medioevo, e, in un continuum sollecitativo, bussando alle porte del postmoderno.

***

Una certa trepidazione affiora, palpabilissima, dalla lettura che Edgar Degas (1834-1917) fa di Dante: ora nei suoi studi: *Studio braccio* e *Studio per Dante e Virgilio*, eleganti mine di piombo sul biancore esterrefatto della carta conservate al Louvre (mine, ricordiamo, in uso dal XII sec., poi rese preziose nella pratica insistita di Dürer), o in quel denso dipinto (di collezione privata) *Dante e Virgilio* così caldo nella sua armoniosa cupezza, altresì per quel convergere dell'intensa materia fornita dai pigmenti come se si fossero coagulati al fuoco di un vento opprimente e necessario. Colori espressi e psicologicamente motivati sia dall'avvolgente tunica verde che veste il corpo di Virgilio da cui affiora il suo profilo gentile e il rosso intimo della vestizione dantesca con l'incontrovertibile timbro aquilino cui contribuisce, nell'immaginario visivo, la xilografia del volto del grande fiorentino firmata da Gustave Doré che ne ha costituito l'insostituibile imprinting. Un incontro che, pur nell'apparente staticità, rivela la tangibilità del movimento dei corpi, un'effusione di sentimenti intrecciati tra il poeta 'tosco' e il suo Duca, la guida sapiente, ambedue sommersi dall'acre atmosfera infernale dalla quale sembrano materializzarsi, in linea con le prezzoliniane "tenebre profonde", nella forma di fosche pareidolie, orrifiche presenze: ombre inquietanti del Tartaro, luogo sconvolgente circondato dallo Stige e protetto da poderose mura bronzee governate dagli Ecatònchiri (Centimani). Non è vano immaginarsi mitologiche figure di segregati, nomi che per prodigio, una volta pronunciati, ci restituiscono subito un "midollo di realtà" (così, in 'Avvertenza', sottolinea Antonio Pitamitz per i pavesiani *Dialoghi con Leucò*): dai Titani, i sei figli di Urano e Gaia, a Tifeo, gigante dalla testa mostruosa scuotitore della terra e alimentatore dei vulcani, da Issione, re dei Lapiti, omicida e generatore con la nube-Nèfele dei Centauri (lo ritroviamo nel vigore della tela di Rubens) a Sisifo, oppure al crudelissimo Tantalo, re della Lidia, l'orditore d'inganni corroso dalla fame e dalla sete per aver dato da mangiare agli dèi le carni del figliolo Pelope.

Contribuirà la pittura vittoriana del XIX secolo con la Confraternita dei Preraffaelliti (1837-1901) – avvalorata dalla mediazione di John Ruskin, con il suo *Pre-Raphaelitism* del 1851 – a segnare con il loro anti-accademismo e il ritorno alla purità prima del Sanzio in punti fondamentali d'ispirazione rivolti a Dante e a Shakespeare. L'immagine di Henry Holiday (1839-1927), l'ultimo dei preraffaelliti, *Dante*

incontra Beatrice al ponte Santa Trinità del 1883 (Walker Art Gallery di Liverpool), tratta dalla *Vita nuova*, nel consegnarci una sorta di pittura storica spiega, con palmare evidenza narrativa, l'incontro: la biancovestita Beatrice Portinari è al braccio dell'amica Monna Vanna nel risalto delle azzurre vesti della servitrice posta alle loro spalle, il tutto immerso nella mirabile scenografia d'una Firenze medievale dove affiorano sul Ponte Vecchio ancora le impalcature lignee, richiami della precedente alluvione del 1250. Una forma e un ambiente, in cui la storia esige il suo spazio illustrativo come in Raffaello Sorbi (Firenze 1844-1931) con la convulsa scena di *Piccarda Donati fatta rapire dal convento di Santa Chiara dal fratello Corso* (1866). Grovigli affannosi tra volti e fragranze, che si confronteranno, svariati decenni più avanti, nel *crossing* con le future indicazioni di Benjamin e la "critica d'arte" sollecitata a riaccendersi, in quell'accezione terminologica di *Reflexionsmedium*, alle nuove tecnologie, pronta alle incombenti esigenze estetiche già preannunciate sin dal 1896 con l'*Arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* negli storici *frames* di Auguste e Louis Lumière. Un assumere, quindi, nel 'confronto' con le conquiste tecnologiche, un punto di vista diverso e allo stesso tempo complementare: l'invito ad accogliere criticamente "mezzo di riflessione" e 'dilatazione' attraverso la riproducibilità (1936) saranno ingredienti per una rivitalizzante fruizione dell'opera d'arte da lungo tempo solitaria compagna della sua 'aura', pur covando in sé stessa 'forme', 'ambienti', richiami, voci della storia. Il configurarsi di un ecosistema mediale e lo svilupparsi nel presente di una acquisita sensibilità del sensorio digitale e la crescita della intermedialità (coesistenza/conflitto dei mezzi comunicativi) annunciano, in un futuro vicinissimo, il cospicuo maturare dell'estensione del corpo mentale dell'artista e del suo consumatore. Sarà l'efficacia del contrasto a mostrare come la scia dei 'residui' del travaglio artistico dei tempi trascorsi saranno fermenti rivelatori del tempo stesso: riconfigurato, dunque, con altre possibili modalità d'interpretazione critico-storica, un avviare quel 'precorrimento' irradiato dal passato sul futuro, o tenendo in conto quell'Eliot effect' capace di evocare opere precedenti, lavori e fatti che al procedere dell'arte si legano. In tale attraversamento di confini estetici già esplicitati, sin dagli anni Novanta del secolo scorso, nella transdisciplinare analisi dei "visual culture studies" angloamericani (la tedesca Bildwissenschaft), ecco che lo sguardo sull'arte si dilata, si scompone e si ricompone suggerendo altre visualità sostenute e ampliate da tecniche riproduttive, così come le tecniche incisorie hanno contribuito ad approfondimenti e conoscenze delle grandi opere d'arte del passato e allo stesso tempo riconsegnando dignità di arte autonoma agli esiti calcografici, xilografici e quant'altro quali azioni produttive dotate, oltre che di una decisa autonomia professionale, d'inequivocabili valori creativi. L'osservazione di Somaini (quando tratta del critico cinematografico e poeta ungherese Béla Balázs, 2007) di come le 'cose possiedano un vólto' invita a riflettere quanto: 'cose', *Universo Corpore*, costellazione della persona e *personaggio* interagiscano tutte nel calore del loro vólto potenziandosi, oltre che attraverso l'opera in origine, in ogni intercambio mediale: l'immagine cinematografica ha profondamente cambiato la nostra percezione e la lettura figurale tra dinamismo e ambiente animato e "'tonalità emotive' (*Stimmungen*)", elementi tutti, si afferma, che son "come dei sentimenti estesi nello spazio".

Il sentimento della *Vita nuova*, con Holiday, vive nelle tonalità emotive per le quali v'è nutrimento proprio nella sua estensibilità aperta sul 'sensibile' avendo come contraltare l'altra aggraziata *Vita Nova* illustrata nel 1907 dal simbolista, poi esponente dei Nabis, Maurice Denis (1870-1943), in cui si accentua il fluido mistico praticato con decisione nel corso del suo esercizio creativo abile a cogliere le suggestioni medievali avviando il suo interesse alle vetrate, alla loro simbologia, alla loro dimensione di partecipata intimità riflessiva. Una condizione mistica che troviamo in Denis già offerta, nel 1898, con la rappacificante imago dell'*Annunciazione a Fiesole* alla quale possono attagliarsi i versi di D'Annunzio raccolti, dalla lucentezza della sua "quiete profonda" nella

Sera fiesolana (*Alcyone*, 1904): "Fresche le mie parole ne la sera | ti sien come il fruscìo che fan le foglie | del gelso ne la man di chi le coglie | silenzioso e ancor s'attarda a l'opra lenta | su l'alta scala che s'annera | contro il fusto che s'inargenta | con le sue rame spoglie | mentre la Luna è prossima a le soglie | cerule e par che innanzi a sé distenda un velo | ove il nostro sogno si giace | e par che la campagna già si senta | da lei sommersa nel notturno gelo | e da lei beva la sperata pace | senza vederla".

Atmosfere e impronte, dunque, turbinosamente spalancate negli spazi perfusi dalle insite emozioni dei personaggi, col ritrovare – traccia privilegiata dall'*Amlet* – l'immagine di Ofelia addensata di umori, cinta dal velo della *fragrantia*. Essa si concreta nell'*Ophelia* del preraffaellita John Everett Millais (1851): una figlia di Polonio consegnata alla musa della Confraternita, Elisabeth Siddall (Lizzy), la fulva sposa di Dante Gabriel Rossetti che troviamo ritratta nella coinvolgente *Beata Beatrix* (Londra, Tate Gallery, 1872) avvolta da una materia pittorica pastosa, visionaria, toccata botanicamente dal papavero le cui suggestioni oppiacee risuonano nella onomaturgia del termine 'làudano' in Paracelso, ma che il medico di Einsiedeln e alchimista spagirico trasferisce al suo *estrarre* secrezioni resinose da fiori e foglie mediterranei. In Millais, la morte per acqua di Ofelia, deposta in una sepoltura idrobotanica, floreale, ornitologica si vota alla marcescenza, alla metamorfosi. Naviga quieta nell'Ogsmill, breve affluente del Tamigi, emerso dalla ruralità di Ewell, nel Surrey. Dalle sue acque la regina Gertrude ne rivela l'annegamento "in quel ruscello dove un salice sghembo | specchia le sue brinate foglie nella corrente vitrea; | là ella intrecciava fantastiche ghirlande | di ranuncoli, d'ortiche, di margherite, e di quelle lunghe orchidee purpuree | alle quali i franchi pastori dànno un nome più volgare, | ma che le nostre fredde vergini chiamano dita di morte". Una 'versione poetica' (termine caro a Ettore Romagnoli) d'un Montale pronto a restituirci la morte di Ofelia (IV,7) mantenendo intatto ciò che Anna Luisa Zazo definisce "uno dei momenti liricamente più alti". In Millais (col sostegno di Ruskin), si offre una micrologia naturalistica accolta per sfere di precisi oggetti biologici (ranuncoli, ortiche, salici, margherite, papaveri) tracciati dal loro profumo, dalla decadenza di morte, dall'interezza esistenziale del dramma. Per Arthur Hughes l'influenza di Millais, riscontrabile in *The Lady of Shalott* (1873) ispirata all'opera di Alfred Tennyson, restituisce ad *Ofelia* (1863) un tocco di rinascenza botticelliana che si ripete nel pioniere dell'*Art Nouveau*, Walter Crane. Segno vibrante d'altra *Ophelia* "stupendamente adornata di fuscelli e fiori", in cui l'*emotività* preraffaellita si rastrema del suo pago chimismo in essenziale *reimagining*.[10] Di certo i componenti della Confraternita più che dalla suggestione esercitata dai primitivi dichiarano ad alta voce la loro ostilità per "i manierismi stereotipati delle scuole decadenti" o per l'impostazione "convenzionale nell'arte contemporanea", avverte W. Holman Hunt, cofondatore dei Preraffaelliti, ricordando anche come "nel 1850 un collaboratore di 'Athenaeum' definisce i Preraffaelliti un gruppo di giovani pittori, provinciali, senza esperienza e, quanto a intelligenza, inferiori a questi tedeschi …"[11]. All'insofferenza per ogni manierismo si aggiunge il pensiero di Dante Gabriel Rossetti, il quale non risparmia accuse alla scienza prospettica "disapprovando energicamente tutti i risultati della sua applicazione, sostenendo che ciò che essa dimostrava essere sbagliato era visibilmente il meglio"[12], un'affermazione sostanziata nella sua prima opera esposta, e ben ornata da una esplicita *naïveté* cioè *L'infanzia della Vergine*, da cui affiora anche il medievalismo dell'arredo. Hugh Honour nel capitolo quarto, "Gli ultimi incanti del Medioevo", rileva in che modo "dal Medioevo in poi i racconti cavallereschi, di coraggiosi cavalieri e leggiadre dame, di battaglie e tornei, avevano conservato una straordinaria popolarità, ben poco influenzata dalle teorie classiche sulla letteratura. Affascinavano adulti e bambini di ogni livello sociale, dal 'popolino d'Inghilterra' che si entusiasmava per la ballata di *Chevy-Chase* ai villici francesi della 'Bibliothèque Bleue', alle persone raffinate che continuavano a leggere *La Regina delle Fate* di Spenser e la *Gerusalemme liberata* del

Tasso"[13]. E inoltre come ad un "livello culturale più alto, tuttavia, il ricordo dell'epoca della cavalleria era mantenuto vivo principalmente da due opere affettuosamente ironiche, l'*Orlando furioso* e il *Don Chisciotte*, che per tutto il Settecento avevano fornito soggetti agli artisti. È indubbio, infatti, che Ariosto e Cervantes furono in gran parte responsabili di quella nota eccentrica che compare in tante goticherie, anche se spesso dietro lo scenario di cartapesta si può scorgere un atteggiamento più serio nei confronti del Medioevo". Un ventaglio neomedievale che ritroviamo esteso nella penisola italica già all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884 che decide di adottare, per la sezione storico-artistica, creazioni volte al gotico piemontese del XV secolo. Una marea che bagna un territorio ben più esteso; in Sicilia, a Palermo: ora dall'evocativo gotico internazionale (valga per tutti il *Trionfo della Morte*) a Matteo Carnilivari, si consolida quell'atteggiamento operativo atto a ri-creare un climax neomedievale "comune a molte famiglie aristocratiche cittadine, con il coevo contributo del mobiliere, artista, decoratore e antiquario Andrea Onufrio (1828-1908) cui si deve una molto interessante produzione, del tutto originale, di mobili neomedievali rivestiti in osso (simulante l'avorio) ove sono continui rimandi storici alla genealogia della corona normanna e alle radici della storia della 'Nazione Siciliana'"[14]. Evocazioni tangibili anche negli allestimenti architettonici della *Esposizione Nazionale di Palermo* (1891-92) nell'uso del ferro per le capriate, per le coperture metalliche e che, in Ernesto Basile, segnano, in più parti, la poetica del privilegiato tessuto Liberty e degli ambienti orientaleggianti cifrati nel suo corpo architettonico.

3. *Dal guttusiano turgore mediterraneo ai 'ripostigli dell'anima' pasoliniana*

Il coinvolgimento della *Commedia* dantesca, l'adesione viscerale alla sua aura medievale, ma anche alla tensione unitaria della lingua e dei segni in una ricerca della vasta geografia e del suo progetto universalistico, delle figure abitate dal tempo e sommosse dalle passioni fino alla virgiliana invocazione ("Sicelides Musae, paulo maiora canamus"), non può non trovare in Renato Guttuso, pur nei diversi momenti dell'incerto suo cammino interpretativo, un valido visionario del complesso diorama costruito da Dante. D'altronde il suo "magistrale disegno" che lo contraddistingue, così fu definito da Dino Buzzati per un lavoro dantesco edito da Martello nel 1965 (che prelude alla edizione mondadoriana[15]), si accompagna ad altri validissimi artisti: da Agenore Fabbri a Renzo Vespignani, da Giacomo Porzano e Leonardo Cremonini a Ennio Calabria. C'è inoltre da osservare come il denso portato poetologico dantesco si presti in misura sorprendente ad essere scosso da suggestive sinergie rese in modelli collegabili ad ampie declinazioni estetiche fino a toccare il postmoderno. Cornelia Klettke ritiene che il "ricorrere ad un approccio postmoderno alla *Commedia* vuol dire aprire quest'opera d'arte a nuovi contesti, per esempio alla biografia dell'autore, alle circostanze dell'epoca (storia) e ad aspetti tipici degli studi culturali come la visualizzazione e la trasposizione in un altro *medium* (tra gli altri, l'arte figurativa)"[16] e, non tanto peregrina, aggiungiamo, risulta la fascinazione e il travaso che dal fumetto o dalle graphic novel raggiunge il noto videogioco *Dante's Inferno* in stile 'avventura dinamica' (avventura arcade, per PlayStation 3, 2010) liberamente ispirato alla prima cantica della *Commedia*.

Per il Dante edito da Mondadori, Guttuso appare incerto se assumere l'impegno nella sua totalità poematica oppure frammentarla per cantiche (destinare il *Purgatorio* e il *Paradiso* ad altri: Manzù, Cagli?); ma, in ultimo, voglioso di raccogliere soprattutto la "necessità dell'unità" consolida la decisione di poter lavorare da solo all'interezza del poema pur con tante perplessità. Ma restano le sue parole a indicarci questo rovello, cioè il timore di un'angoscia affiorata da quell'influenza che si allaccia alla non indifferente catenaria di artisti che hanno affrontato il tema dantesco, nel mutar dei tempi; ma soprattutto tale vincolante spazio creativo lo rende comprensibilmente cauto, se non preoccupato di un esito che non soddisfi a pieno il modello mentale che Guttuso possie-

de dell'opera, e soprattutto il confronto con secoli di immagini, figure, arie, saperi: dalle miniature medievali, contemporanee a Dante, a Botticelli, dagli illustratori cinquecenteschi ai manieristi ai romantici, da Fussli a Doré, a Blake ai coevi, anche prendendo in considerazione, ora la retorica del genovese Amos Nattini, ora artisti di grande rilievo creativo, Dalì, Grosz. Le tavole (100 disegni su 1000 materiali preparatori) scoprono in tutta la loro energia creativa il magma poematico dantesco e, con tutta la forza di trascinamento presente in Guttuso, artista sempre pronto ad affrontare il corpo denso della realtà nel cogliere tutte le emersioni passionali, calibra, soppesa il suo urto contro l'imponenza delle strutture del reale. Si nutre sia della magnificenza del dolore sia dell'ampiezza di un sentimento avverso alle prode mielose della sentimentalità: opere dirette ad accentuare la qualità di restituzione dell'anima interna del tempo, il calco fedele, non soltanto dell'occhio, ma dell'udito, dell'olfatto. La mediterranea fragranza mostrata in tutto il suo turgore si svincola dai bordi della figura in sé, della necessità del racconto qui accolto dai fondali del mito. La *Commedia*, avverte Guttuso, "è soltanto poesia pura, grande, divina poesia; illogica l'opera d'arte dovrebbe esserlo sempre, poiché il ragionamento raggela l'impeto lirico"[17], per poi dichiarare come il Novecento fosse lontano dalle pastoie bizantine, ma si affidasse all'avvincente fiamma rinascimentale.

È anche possibile che Guttuso di fronte all'ingresso dell'Inferno dantesco pensasse all'opera incompiuta di Roden (ma la sua incompiutezza è soltanto un dettaglio operativo non inficiando in alcun modo l'incidenza espressiva) dalla quale s'innalza la *Porte Enfer* (1880-1917; Museo Rodin, Parigi) con le sue 180 figure in cui il 'Dante pensatore', posto al centro dell'opera, non può che esemplarne la forza scultorea che valica l'altezza dei versi. Una capacità di approfondimento liberata dai rilievi evidenziabili negli stiacciati, in ogni singolo complesso scultoreo reso a tutto tondo e che di certo l'agile e penetrante matita di Guttuso si dispone a raccogliere (con la rapidità prossemica cui sappiamo esser addestrato). Egli è sospinto soprattutto dalla forza suggestiva della poesia, dall'empatia culturale la quale modula l'impresa cui si accinge. Lo si coglie presto nell'immagine della lince all'inizio del cammino posto in salita: "Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta, | una lonza leggiera e presta molto, | che di pel macolato era coverta";[18] in cui dilaga il bianco della pagina; si punta subito alla dinamica del corpo animale, al suo irrompere improvviso ed ineluttabile sulla scena in cui i peccatori sono posti di fronte all'evidenza della loro colpa, che non sfugge all'occhio acutissimo dell'animale (lince, leopardo?) e, soprattutto, non può sfuggire al castigo divino, alla misura del contrappasso, al suo giudizio riparatore di un'armonia del bene. Il caleidoscopio dei sentimenti, dalla paura alla sorpresa alla curiosità, partecipa del rincorrersi degli eventi. L'inquietudine, l'orrifica incombenza del paesaggio ctonio trova la cifra segnica nella sua capacità di consegnarci il congruo dettato d'espressione, di icastica lettura, di partecipazione espressiva nel momento in cui rivive il suo "Caron dimonio, con occhi di bragia | loro accennando, tutte le raccoglie; | batte col remo qualunque s'adagia"[19]. Caronte sembra caricare su di sé, non soltanto l'ufficio di traghettatore ma quello di doganiere di anime, lo psicopompo, assorbendo il male che da tali anime trasuda caricando la sua termica letale nella brace furente degli occhi. Il movimento, oltre che essere incarnato nel suo corpo poderoso (in una postura d'immagine prossima al Doré), è compreso nell'intera scena, nelle acque torbide, nella verminosa colorazione delle rocce, mentre il tutto sottostà all'indice destro minacciosamente puntato dalla poppa caracollante dell'imbarcazione. Ancor più turbinosa ritroviamo la motilità ossessiva del girone carico di ladri, dove "Tra questa cruda e tristissima copia | corrëan genti nude e spaventate, | senza sperar pertugio o elitropia: | con serpi le man dietro avean legate"[20]: corpi di uomini e donne avvoltolati in un ofidico tramaglio, piagati dal gelido annusare di sauri. Le acque e il loro moto sono protagoniste del precipitare degli eventi, così il beccheggio narrato da Ulisse, con "'levar la poppa in suso | e la prora ire in giù", porta all'esito di quel mare

che "fu sovra noi rinchiuso"[21], proiettando frangenti trasformati in muraglie tanto liquide quanto solide e dalle quali punteggia, dal fondo impenetrabile, la spuma d'un cobalto tenebrale, una matrice cromatica informale dalla quale si eleva, tra l'accennato affanno di figure umane ora aggrappati all'albero ora tra i flutti, il bianco tentacolare della vela lacerata dal vento impetuoso. Poi, ecco attestarsi una lenta rarefazione tonale del pigmento, una riduzione dello spessore del segno che procede dal Purgatorio al Paradiso: il cielo investito dalla luce solare si arrossa, l'azzurrità inizia a segnare gli orizzonti, i naviganti dopo la tempesta attendono un approdo sicuro, la patria, gli affetti e, tra più acquietanti climi, ecco ergersi le impetuosità di vite vissute nel peccato, nell'ira, nell'intolleranza vogliose d'esser purgate. Ora la linea si assottiglia, ma al contempo si rafforza per incisività in un rinsaldato *côté* espressivo accertabile fin dai lavori di Guttuso espressi dopo gli anni Cinquanta, e che Elio Vittorini nel suo *Guttuso*, – a proposito delle contraddizioni sentimentali-spirituali tra astrattisti e figurativi, – avverte di come "l'arte moderna sia al suo primo secolo; si vive nel medioevo d'una futura modernità, … di rigurgiti arcaici o di anticipazioni utopistiche che è l'ordine normale d'ogni medioevo delle arti"[22]. È in quell'*ogni* che sembra comunque riemergere l'onda lunga di tale età col fungere da pungolo, col riversare, dai vecchi detriti, nuovi energici frantumi. Ora le figure centrali del maestro di Bagheria si esaltano nel biancore della carta: poi il tumulto, venato dal flusso rapido del colore, fiotti innervati di pathos a mostrare "genti accese in foco d'ira | con pietre un giovinetto ancider, forte | gridando a sé pur 'Martira, martira!'"[23]. Se il tessuto del disegno guttusiano mantiene sempre ininterrotta la sua disposizione alternante tra memoria del peccato e sua redenzione, ecco la forza corporea che travasa dal rapimento di Piccarda Donati nella terza cantica: si va, dall'oscurità dal timbro argilloso per la violenza del rapitore al chiarore vincente della donna ghermita dalla "dolce chiostra". Poi, Beatrice "così dentro una nuvola di fiori | che da le mani angeliche saliva | e ricadeva in giù dentro e di fori, | sovra candido vel cinta d'uliva | donna m'apparve, sotto verde manto | vestita di color di fiamma viva"[24] consegna in sovrappiù la ravvivata turgidità mediterranea nel raffronto dei cromatismi: il verde del manto, il rosso della veste, l'orlo apicale dei cespugli, l'ocra che affiora da speranzosi orizzonti celesti, fino al calore intimo dei cieli e delle terre con la "bella Trinacria, che caliga | tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo"[25].

***

Nella *Poesia in forma di rosa* Pasolini accenna ad "un'idea che risale al 1963, ma finora" – lamenta l'autore di *Casarsa*, per un suo lavoro in progress poi pubblicato postumo dal titolo La *Divina Mimesis*, – di non esser "riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in prosa. Per questo, pubblico appena i primi due canti: a un inferno medioevale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al 'mezzo del cammin di nostra vita', all'incontro con le tre fiere". Alla dichiarata ribollente magmaticità sembra macabramente associarsi una fosca allucinata tensione apparsa nel libro, diffuso dopo la tragica morte del poeta e scrittore (†1975), in una *Nota dell'editore* (Einaudi) in cui – si riferisce – furono rintracciati, tra questi suoi "Frammenti infernali", appunti, foglietti: "un blocchetto di note … addirittura trovato nella borsa interna dello sportello della sua macchina; e infine, dettaglio macabro ma anche – lo si consenta – commovente, un biglietto a quadretti (strappato evidentemente da un blok-notes) riempito da una decina di righe molto incerte – è stato trovato nella tasca della giacca del suo cadavere (egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso)"[26]. Sì, la città di Palermo, gravata dall'aggettivo *terribile* nella pagina dedicata all'*Italia* nel celebre *Cuore* di De Amicis, qui è pre-immaginata dallo scrittore quale orrido scenario del proprio assassinio.

"Intorno ai quaranta anni", inizia così il *Canto I* di Pasolini, "mi accorsi di trovarmi in

un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi nella 'Selva' della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità. Non direi di nausea, o di angoscia: anzi, in quella oscurità, per dire il vero, c'era qualcosa di terribilmente luminoso: la luce della vecchia verità, se vogliamo, quella davanti a cui non c'è più niente da dire"[27]. L'affermazione che segue: "Oscurità uguale luce" offre al lettore un contraddittorio scenario visivo, paesaggistico: le luci primaverili in cui annegano le famiglie borghesi degli anni Cinquanta, il "nebbioso maculato Appennino", la "luce felice e cattiva" nella quale emerge il senso di assoluta solitudine, l'essere "un noioso superstite per gli amici", un motivo, come si accenna nella brevissima prefazione, per offrire ai nemici "una ragione di più per andare all'Inferno" e che proprio di fronte a quella "luce fatale, di quella vecchia verità" il poeta trova da naufrago un momentaneo acquietamento dell'angoscia. In tale disperato paesaggio intimo si dispiegano le sue appenanti parole: "ecco che subito, dopo pochi passi di quel mio solitario e scoraggiato salire, eccola lí, uscita dai ripostigli comuni della mia anima (che accanitamente continuava a pensare, per difendersi, per sopravvivere – per tornare indietro!), eccola lì, la bestia agile e senza scrupoli, cangiante come un camaleonte, così che i suoi colori che cambiano sono sempre quelli di prima. I colori dell'esterno, prima di tutto: quelli trovati nascendo, e subito oggetto di un affetto tremendo, che non vuol davvero vederli cambiare. E poi, quelli dell'interno, a immagine e somiglianza – a causa dell'errore della lealtà infantile e giovanile – di quelli del mondo. Il colore della purezza, soprattutto, dell'altezza morale, dell'onestà intellettuale – maledetti colori dipinti dall'illusione! Così, la 'Lonza' (in cui non ebbi, subito, difficoltà a riconoscermi), con tutti quei colori che le maculavano la pelle, non si muoveva da davanti ai miei occhi, come una madre-ragazzo, come una chiesa-ragazzo. Anzi, per forza terribile – quella della verità, quella della necessità della vita – mi impediva di proseguire per la mia nuova strada – scelta non per mio volere, ma per mancanza di ogni volere – e su cui non c'è alcun bisogno di mistificazione, perché si è *soli*."[28]

Egli, conduttore di sé stesso, entra nel suo medioevo sociale degli anni Cinquanta, ignorando frequentazioni oscurantiste, pratiche e mistiche, v'incontra l'altro di sé stesso, la guida avvizzita "dal silenzio". Un medioevo che ha le sue icone attraverso una "Iconografia ingiallita" pronta per un "poema fotografico", forte dell'assolutezza espressiva dei volti, in cui gironi e personaggi, contraddizioni e insurrezioni sociali, neocavalieri medievali pregni della corazza della verità, della santità o della tenacia al proprio mandato (qui vanamente sostenuti da una memoria corificata, ma non per questo meno incidente: dalla *Chanson de Roland* alla solitudine del *Don Chisciotte*, o, tra amori e sentimenti di riscatto dal Boiardo all'Ariosto, fino al calviniano *Cavaliere inesistente* nel diorama asimmetrico delle classi sociali), si impregnano del disgusto, della volgarità di questo suo tempo per concretarsi, in appendice, nel bianconero di un novello tempo feroce, "pagine che vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai l*eggibile*) *poesia visiva*".

Da tali continue emersioni non c'è da stupirsi che nel 1965 il protagonista del romanzo di John Williams, *Stoner*, un professore universitario, racconti di come "la notte prima fosse rimasto alzato fino a tardi a leggere un nuovo studio sulla sopravvivenza della tradizione medievale nel Rinascimento"; in tal modo si attesta la ricerca resa inestinguibile dai continui input: da quanto ricordava, con fluida eleganza, Pietro Paolo Trompeo nel suo *L'azzurro di Chartres e altri capricci* (1958), scrivendo di quelle "luci che dalle penombre e dalle vetrate guizzano di preziosi abbagli", per le quali oggi possiamo cogliere e riascoltare, per nuove medialità, il loro policromatico tinnio di cristalli, i loro silicei 'abbagli' in cui l'occhio può vagare per camminamenti effusi di vetri, per caleidoscopiche iridescenze nello scenario d'arte prodotto dallo Studio Irma[29], e, in parallelo, trovarsi attoniti, in questo convulso tempo corrente, per lo sciabordio di lontananti

memorie percorse da acque in cui galleggiano odî razziali, cieche violenze. Ma, *contra omnes*, pervicacemente continuiamo a indirizzare l'ascolto al verso dal XXIII canto del Paradiso ricordato da Trompeo: "lo ciel venir più e più rischiarando", e recitandolo, quasi in forma di preghiera volta a un Dio personale, sembra che esiti tra le parole la guttusiana tela di *Spes contra Spem*. Le voci di Paolo di Tarso dilavano per le fossili trincee d'arenaria della bagherese Villa Palagonia sovrastata dalle teratologiche sembianze di mostri infernali. Voci che rimandano a quel "vedere antico" che un artista della tempra di Osvaldo Licini (l'eretico e anticonformista, ricordato da Vanni Scheiwiller) profondamente sentiva. Il suo "immettere il miracoloso nel quotidiano"[30] veste, non a caso, i suoi "Angeli primo amore", gli "Angeli ribelli", le "Croci viventi": epifanie medievali che accolgono, nella geometria poetica del suo tempo infinito, i suoni delle ere, il silenzio azzurro d'ogni umana solitudine.

Note

*Il presente saggio, in forma di conversazione, è stato presentato al Seminario di "Storia dell'Arte medievale, introdotto da Giancarlo Germanà, docente di Storia dell'Arte medievale e Storia del Costume dell'Accademia Belle Arti di Palermo-Dipartimento "Comunicazione-didattica dell'arte"; Palazzo Fernandez, Palermo, 30 marzo 2023.

[1] Franco Cardini, *Ordine, misura, mistero, magia. Una lettura del Rinascimento*, Introd. a: Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Milano 2022, pp. V-XX.
[2] *Ibidem*.
[3] Nicola Festa, *Umanesimo,* Milano 1935, p. 62.
[4] Giovanni Alfredo Cesàreo, *L'Università di Palermo*, in "Critica militante", Messina 1907, pp. 318-321. Del Cesàreo, si veda anche, con riferimento ad Aurispa, *Un bibliofilo del Quattrocento*, in "Natura e arte", I (1892), pp. 958-964. Sui preumanisti siciliani cfr. anche Cataldo Roccaro (ed.), *Quel drappello di preumanisti*, in: Aldo Gerbino, *Sicilia poesia dei mille anni*, Caltanissetta-Roma 2001, pp. 169-177.
[5] Charles Homer Haskins, *Il Rinascimento del XII secolo,* (trad. di P. Marziale Bartole), Roma 2015; Id., *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1998.
[6] Giuseppe Prezzolini, *Storia tascabile della Letteratura Italiana*, Roma 1988, pp. 21-22.
[7] Pier Paolo Pasolini, *Premessa*, in Leonardo Sciascia, *Il fiore della poesia romanesca*, Caltanissetta 1952, pp. XII-XIII; cfr. A. Gerbino, *"Dentro l'immobile occhio del bue". Sciascia tra poesia e fiaba*, in "Quaderns d'Italià", 27 (2022), pp. 11-30.
[8] Cfr. Giorgio Castelfranco, *Leonardo*, Milano 1964, p. 3.
[9] G. Prezzolini, *Storia tascabile*…, cit. pp. 41-42.
[10] A. Gerbino, *Ofelia o della* fragrantia. *La* Stimmung *nei Preraffaelliti: da Millais a Hughes a Crane*, in: *Shakespeare's Characters Transposed: Iconography, Adaptations, Cultural Exchanges and Staging*, International Symposium, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento, 12-14 November 2019 (cfr. Symposium Abstract).
[11] W. Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism, and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londra 1905, p. 107.
[12] Ivi, p. 118.
[13] Hugh Honour, *Il Romanticismo*, Milano 1984, pp. 167-168 e ss.
[14] Cfr. Pierfrancesco Palazzotto, *Il problematico restauro di Palazzo Pietratagliata a Palermo (1908-1945)*, in *Palazzo Termine Pietratagliata tra tardogotico e neostili*, Pres. Maria Concetta Di Natale, Palermo 2013, pp. 107-144.
[15] *Il Dante di Guttuso*, Milano 1970; 1975.
[16] Cornelia Klettke, *Approcci poetologici alla Commedia con le tecniche postmoderne*, in Thomas Klinkert e Alice Malzacher (edd.), *Dante e la critica letteraria*, Berlino 2023, p. 224.
[17] Renato Guttuso, *Orientamento*, in "Il Giornale dell'Arte", 15 giugno 1930; cfr, Marco Carapezza (ed.), *Renato Guttuso, scritti,* Milano 2013, pp. 8-10.
[18] *Inf.* I, vv. 31-33.
[19] *Inf.* III, vv. 109-111.
[20] *Inf.* XXIV, vv. 91-94.
[21] *Inf.* XXVI, vv. 139-142.
[22] Elio Vittorini, *Guttuso*, Milano 1960, p. XLII.
[23] *Purg.* XV, vv. 106-108.
[24] *Purg.* XXX, vv. 28-33.
[25] *Par.* VIII, vv. 67-68.
[26] Cfr. *Per una Nota dell'editore*, in Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975, p. 61.
[27] Ivi, pp. 5 e ss.
[28] Ivi, pp. 10-11 e ss.
[29] Cfr. Digital immersive art, squadra multidisciplinare: sculture, tecniche digitali full immersion; Gerrit Rietveld Academy for Video Art, Contemporary Dutch artist Studio Irma creates *digital immersive art exhibitions, spaces, artworks and experiences*, Moco Museum Amsterdam, Barcelona.
[30] Cfr. Mariano Apa, *Licini nel corso del tempo. La pittura come sophia*, in *Licini Opere dal 1913 al 1957* (Cat. Mostra, Urbino, Palazzo Ducale, luglio-settembre 1985), Milano 1985.

Saggio facente parte degli atti del *Seminario di Studi di Storia dell'Arte Medievale*, curato dal prof. Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo, tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo il 30 marzo 2023. *Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.*

Papireto II (2023) - pp. 195-201
ISSN 2974-668X

Tracce dell'arte medievale nell'arte contemporanea, in particolare nella pittura

Arrigo Musti

Questo saggio cerca di esplorare l'interessante connessione tra l'arte medievale e l'arte contemporanea, in particolare per la pittura. Le diverse caratteristiche dell'arte medievale possono essere lette come istanze millenarie e rappresentano un'aspirazione al perfezionamento formale che vedranno la sintesi nella pittura di Antonello da Messina. Con lui si apre un'epoca nuova nella quale alla religione (immanente nel Medioevo) si affiancherà senza soffocarla la laicità delle opere in una continua ricerca di nuovi orizzonti stilistici sempre più raffinati e verosimili rispetto alla realtà, epoca che durerà fino alle soglie del contemporaneo. Molti secoli dopo, dall'opera di Henri Rousseau (per trovare uno spartiacque tra arte contemporanea e arte precedente) in poi fino ad Andy Wharol (con le sue icone pop) ed Anish Kapoor (per l'ossessiva ricerca della purezza del colore) si verificherà come alcuni codici stilistici o semplici "ingenuità" dell'arte medievale vengano recuperati e ritornino a ispirare molti artisti contemporanei che, in chiave laica, attingeranno a quel serbatoio infinito di suggestioni e immagini anche religiose chiamato arte medievale. Questi due periodi significativi nell'arte, il Medioevo e l'Età Contemporanea, sono apparentemente lontani nel tempo e nello stile, e tuttavia manifestano, come vedremo, connessioni sorprendenti. Dopo avere, per sommi capi, individuato le caratteristiche dell'arte medievale, vedremo più in particolare come alcune di esse, nella pittura in particolare, rivivano, sotto diverse spoglie, nell'arte contemporanea.

L'arte medievale, che si estende per oltre 1000 anni, dal V al XV secolo d.C., comprende diverse caratteristiche tecniche. Ecco alcune delle principali.

Per la pittura, essa, partendo dai mosaici bizantini, progredisce con ampia diffusione di affreschi nelle chiese romaniche e gotiche. Le opere, spesso piatte e stilizzate, sono pervase da temi religiosi che, nel medioevo "occidentale", rappresentano il minimo comune denominatore dell'intera produzione pittorica e artistica *tout court*. Quanto agli artisti medievali, essi spesso, come abili artigiani, seguono rigide regole iconografiche e tecniche tradizionali tramandate nel tempo, con raffinate ricerche quasi alchemiche di nuovi e puri pigmenti. I materiali più comuni sono la pietra per l'architettura, i pigmenti naturali per la pittura, il legno per la scultura (e i sup-

CC BY ND

Figura 1. Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, olio su tavola, cm 45,7x36,2, Londra, National Gallery (1474-75 circa); Figura 2. Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, olio su tela, cm 322x340, Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi (1599-1600).

porti della pittura) e il vetro colorato per le vetrate. Invece la scultura medievale riguarda tanto semplici rilievi decorativi quanto opere scultoree monumentali, e il tema cavalleresco si aggiunge a quello religioso nel permeare gran parte della produzione scultorea.

Invece, per l'architettura medievale, va ricordato come essa sia spesso caratterizzata da imponenti edifici in stile romanico e gotico, con archi, a tutto sesto od ogivali, con volte a crociera. In questi edifici le vetrate, molto comuni nelle chiese gotiche, creano effetti luminosi e colorati all'interno degli edifici religiosi. Anche i manoscritti medievali sono spesso accuratamente decorati con miniature con uso di piccole illustrazioni dipinte a mano.

Trasversale a tutta l'arte medievale, come detto *supra*, vi è l'uso di simboli e allegorie sempre per veicolare significati impregnati di spiritualità e religione. Alla luce del grande arco temporale ricoperto dall'arte medievale, queste, che sono solo alcune delle caratteristiche tecniche dell'arte medievale, possono variare notevolmente in base all'epoca, alla regione e allo stile artistico.

Infatti, sempre con particolare riguardo alla pittura, le istanze tecniche di rappresentazione portano gli artisti, nel corso dei secoli, a creare maggiori volumi e a rendere sempre più realistiche le prospettive. Tutte le caratteristiche tecniche e le istanze dell'arte medievale pittorica trovano una svolta e un punto di convergenza e sintesi in Antonello da Messina (1430-1479). La sua pittura è caratterizzata da un alto grado di dettaglio e precisione nella resa dei soggetti. Soprattutto i ritratti sono realistici perché Antonello padroneggia l'uso della luce e dell'ombra dando una profondità e una tridimensionalità alle sue opere. Forte è infatti l'influenza dei pittori fiamminghi, come Jan van Eyck (1390-1441), nell'uso della tecnica a olio e nella cura dei dettagli che contribuisce a dare vita ai suoi ritratti. Essi catturano l'espressione e la personalità dei soggetti in modo inedito. Sfondi scuri si stagliano sullo sfondo e mettono in risalto il soggetto aumentando la quantità complessiva dei volumi. Antonello dipinge anche opere di iconografia religiosa, caratterizzate spesso dalla stessa precisione e attenzione ai dettagli [fig. 1]. Inoltre, le opere di Antonello da Messina, oltre a rappresentare la sintesi d'istanze formali e tensioni tecniche sottese all'intera pittura medioevale, rappresentano un importante contributo

all'evoluzione della pittura rinascimentale in Italia, grazie alla sua innovazione tecnica e al realismo dei suoi ritratti.

Nel Rinascimento, colui che inaugura la corrente naturalistica moderna con uno studio ancora più accurato del vero, è Michelangelo Merisi, detto Caravaggio (1571 – 1610). L'artista ritrae dal vero basandosi su modelli concreti, uomini e donne reali, anche prostitute, persino per i suoi soggetti sacri. Il suo utilizzo violento della luce su sfondo scuro sta a significare la Grazia che irrompe nella vita dell'uomo e nella storia, e Caravaggio lo esprime come pochissimi altri prima di lui [fig. 2].

Tale evoluzione continua il proprio percorso durante il Rinascimento e oltre, lungo i secoli successivi, senza sosta, anche dopo il virtuosismo del Barocco, fino alla rivoluzione impressionista, che azzera quasi tutte le millenarie istanze pittoriche medievali.

Se, nel francese Gustave Moreau (1826 – 1898), sembra siano una fonte d'ispirazione i temi mitologici e medievaleggianti, è nel francese Henri Rousseau (1844 – 1910), tuttavia, che si attua una vera e propria inversione di tendenza, a cavallo tra Ottocento e Novecento: lo stile "naïve" o "primitivista" di Rousseau è caratterizzato da una mancanza di formazione artistica tradizionale e da un'ingenuità, solamente apparente, nella tecnica pittorica. Tutto quello che rappresentava nel medioevo un tentativo, comune agli artisti, di evolversi e raggiungere nuove e superiori tecniche di rappresentazione pittoriche, invece nell'artista francese, nipote della rivoluzione fotografica dei connazionali Lumière, è visto solo come un orpello di cui liberarsi per raggiungere nuovi e impensabili livelli di libertà. Sotto il profilo descrittivo, in Henri Rousseau molte delle sue opere raffigurano scene esotiche e spesso sognanti, spesso ispirate a luoghi lontani che non ha mai visitato. In esse anche la raffigurazione realistica della natura, che era un'istanza della pittura bassomedievale, viene meno volutamente con dettagli delle piante e della vegetazione sì precisi ma, tuttavia, rappresentati in modo irrealistico e soprattutto all'infuori di ogni canone prospettico; i colori vivaci e audaci, spesso in modo piatto e senza sfumature,

Figura 3. Henri Rousseau, *Io, ritratto-paesaggio*, cm 143x110, Praga, Národní galerie (1890).

sono un aspetto distintivo nelle sue opere [fig. 3]. Rousseau vuole esprimere la necessità di trovare nuovi campi per l'arte, liberandola dalla schiavitù di quella ricerca di perfezione delle forme e della tecnica che era nel DNA delle aspirazioni degli artisti del Basso Medioevo, da Arnolfo di Cambio, Giotto e Masaccio in poi.

Secoli di tensioni finalizzate a una pittura sempre più realistica, tecnica e prospettica, sembrano abbiano compiuto il loro tempo. Con Rousseau, infatti, si esalta una pittura solo apparentemente incolta e *naïve*. Realmente si apre un'epoca pittorica dove il passato, addirittura ancora più remoto del millennio medievale, diventa oggetto di interesse anche da parte di pittori, come Picasso, che si dedicano ampiamente alla ricerca di significati formali estremamente antichi e talora primitivi. Il 27 settembre 1984 s'inaugura al Moma di New York la mostra "Primitivismo nell'arte del XX secolo. Affinità tra il Tribale e il Moderno". Il termine "primitivismo" si riferisce a un movimento artistico che trova ispirazione nelle culture tribali e primitive del mondo, spesso

cercando di rompere con le convenzioni artistiche tradizionali. Questo movimento è influenzato da una serie di fattori, tra cui l'interesse per le culture non occidentali, le teorie dell'arte moderna e l'evoluzione sociale. Artisti come Pablo Picasso (1881-1973) ed Henri Matisse (1869-1954) sono tra coloro che abbracciano il primitivismo, incorporando elementi stilistici e iconografici dalle arti tribali africane e oceaniche nelle loro opere. Questo porta inevitabilmente a una rottura con le forme d'arte tradizionali e apre la strada verso nuove espressioni artistiche. Le affinità tra l'arte tribale e moderna risiedono nell'uso di simboli stilizzati, nella semplificazione delle forme, nella rappresentazione della spiritualità e nell'approccio non realistico alla rappresentazione. Questi elementi contribuiscono a trasformare il modo in cui gli artisti concepiscono e creano le loro opere d'arte nel XX secolo, aprendo la strada verso nuove visioni e interpretazioni.

Tutto questo necessario "excursus" storico molto sinusoidale ci porta al contemporaneo e ci riporta alla possibilità di trovare anche in esso quelle tracce dell'arte medievale. Infatti, alla domanda: "è tutto perduto dell'arte medievale, o nell'attuale arte contemporanea vi sono tracce di essa?", la risposta è decisamente: sì. Vediamo, di seguito, come e con chi. L'arte contemporanea è un ampio movimento artistico che ha inizio nel secondo dopoguerra, circa dagli anni '20 del XX secolo. Secondo molte dottrine maggioritarie, con Marcel Duchamp (1887 – 1968) e in particolare con la sua *Fontana* firmata "R. Mutt 1917", s'inaugura il periodo più recente dell'arte. Forse già in corso di superamento[1].

L'arte contemporanea si caratterizza per una grande varietà di stili, tecniche e *media* utilizzati dagli artisti, spaziando dall'arte concettuale all'arte digitale, fino alla recentissima Intelligenza Artificiale o IA. Questo movimento si concentra spesso su tematiche sociali, politiche e culturali attuali ed è in costante vorticosa evoluzione, della quale è difficile finanche essere sempre al corrente. Quali sono le caratteristiche dell'arte contemporanea? Pur se in continua evoluzione, tuttavia, ci sono alcune caratteristiche comuni che spesso si trovano in questo periodo artistico: forse la più importante è la sperimentazione sia nel *medium* che nelle tecniche. Gli artisti cercano-cerchiamo costantemente nuove forme di espressione e mezzi per comunicare le nostre idee. Inoltre, si utilizzano una vasta gamma di media, tra cui pittura, scultura, fotografia, video, performance, installazioni, arte digitale e molto altro, agevolati dalle incessanti scoperte scientifiche anche nel campo sterminato dei materiali. La scelta del mezzo dipende spesso dalla visione dell'artista e dal messaggio che desidera comunicare. Inoltre, molta arte contemporanea si concentra sulla trasmissione di concetti, idee e messaggi, spesso a discapito dell'estetica tradizionale. Gli artisti cercano-cerchiamo di coinvolgere il pubblico in una riflessione più profonda sulle questioni sociali, politiche e culturali. Altri artisti contemporanei esplorano la propria identità in chiave individualistica, affrontando temi personali ed esperienze di vita uniche. Ancora, l'arte contemporanea è spesso influenzata dalla globalizzazione e dalla diversità culturale. Gli artisti possono provenire da diverse parti del mondo e incorporare elementi culturali diversi nelle loro opere. Infatti, molte opere contemporanee combinano diverse discipline artistiche e influenze culturali. Questa mescolanza crea spesso opere ibride che sfidano le categorie tradizionali dell'arte. L'arte contemporanea spesso cerca, ancora, di coinvolgere attivamente il pubblico, incoraggiandolo a partecipare o a interagire con l'opera stessa. Poi vi è una parte dell'arte contemporanea molto impegnata che affronta questioni sociali e politiche attuali, come il razzismo, il cambiamento climatico, l'uguaglianza di genere e molto altro. Con l'avanzamento tecnologico, molti artisti contemporanei s'ispirano alla tecnologia e all'era digitale, creando opere d'arte digitali, realtà virtuale e altro ancora.

In definitiva l'arte contemporanea si definisce più in negativo che in positivo per la totale mancanza di regole fisse o stili dominanti. Purtuttavia, l'interrogativo di fondo di questo panorama fluido e in divenire rimane sempre più legato alla necessità di appurare gli

aspetti "creativi" dell'arte che paradossalmente soffrono di modelli culturali indotti da sofisticati algoritmi di IA[2]. Sembra un azzeramento di tutto in nome di nuovi orizzonti, ma in realtà molte istanze già presenti nell'arte medievale rientrano surrettiziamente come inclinazioni antropologiche a un certo modo di fare arte.

Le influenze medievali nella pittura contemporanea possono essere, infatti, viste in vari modi, a seconda dello stile e della visione dell'artista. Ecco alcuni esempi, a seguire, di come l'arte medievale abbia condizionato la pittura contemporanea.

Alcuni artisti contemporanei s'ispirano allo stile iconografico medievale, caratterizzato da linee nette, colori piatti e rappresentazioni stilizzate di soggetti religiosi o mitologici. Altri artisti contemporanei reinterpretano temi religiosi e mitologici presenti nell'arte medievale. Possono dipingere scene bibliche o mitologiche in modi moderni o astratti. Anche l'iconografia medievale dei cavalieri, dei castelli e delle battaglie è spesso reinterpretata nella pittura contemporanea, a volte con un tocco surreale o fantastico. Alcuni artisti contemporanei utilizzano simboli medievali come croci, draghi o stemmi nelle loro opere per aggiungere significato e profondità simbolica. L'uso del colore e della luce nell'arte medievale può essere un'ispirazione per gli artisti contemporanei che cercano di creare atmosfere o effetti visivi unici nelle loro opere. E ancora, alcuni artisti contemporanei adottano la tecnica delle miniature o delle illuminazioni medievali, creando dettagliate illustrazioni su piccola scala o aggiungendo dettagli ornamentali ai loro dipinti. Infine, elementi dello stile gotico, con archi ogivali e dettagli architettonici elaborati, possono essere visibili in opere d'arte contemporanea.

L'artista cui più di tutti l'arte contemporanea deve tantissimo, e che più chiaramente si rifà alle sequenze medievali, è Andy Warhol (1928 – 1987). Infatti, le icone medievali e le opere d'arte contemporanea come le famose *Marilyn* di Warhol [fig. 4] possono condividere, con certi stili medievali, alcune similitudini concettuali. Warhol, con le sue ripetizioni di

Figura 4. Andy Warhol, *Marilyn Diptych,* silkscreen ink and acrylic paint on canvas, cm 205,44x289,56, Londra, Tate (1962).

celebrità come Marilyn Monroe, ha trasformato queste figure in moderne icone pop, simili al modo in cui le icone religiose medievali rappresentavano sequenze di figure sacre.

Entrambi i tipi di opere d'arte possono concentrarsi sulla ripetizione, sull'iconizzazione e sull'idealizzazione di figure riconoscibili. Warhol ha utilizzato la produzione di massa e la ripetizione per enfatizzare la celebrità e la orizzontale dimensione sociale nella cultura popolare, mentre le icone medievali spesso erano realizzate in serie per scopi di venerazione e devozione. In entrambi i casi, c'è un interesse per la creazione di immagini potenti e iconiche che catturino l'attenzione dello spettatore.

Oltre Warhol, tra gli innumerevoli artisti contemporanei che si sono ispirati al Medioevo nelle loro opere, alcuni dei più noti sono: Anselm Kiefer (n. 1945), artista tedesco, ha creato opere d'arte che spesso incorporano simboli e temi medievaleggianti, con l'uso di materiali come la paglia e la vernice spessa; Cindy Sherman (n. 1954), fotografa e artista concettuale ha utilizzato la sua opera per esplorare la rappresentazione di donne nella storia dell'arte, spesso attingendo a immagini iconiche del passato, compreso il periodo medievale; poi, Takashi Murakami (n. 1962), artista giapponese, ha creato un'estetica unica che combina elementi tradizionali nipponici con un tocco di cultura pop contemporanea, a volte richiamando l'arte e la storia del Giappo-

ne medievale. Invece Matthew Barney (n. 1967), artista multimediale, ha creato opere complesse che mescolano mitologia, simbolismo e riferimenti storici, spesso richiamando l'arte medievale, vedi *Cremaster 5 her giant*, 1997. Ancora Kara Walker (n. 1969), artista afroamericana, esplora temi di razza e identità usando la tecnica dell'ombra, che ha origini nel teatro delle ombre medievali.

Finora il nostro campo di osservazione è stata l'arte medievale occidentale ma discorso analogo, seppur completamente diverso per i canoni stilistici, può essere fatto per l'arte medievale orientale.

L'arte contemporanea, infatti, attinge anche *mutatis mutandis* al medioevo orientale come fonte di ispirazione. L'arte e la cultura medievale in regioni come l'Asia centrale, il Medio Oriente e l'Asia orientale hanno una ricca storia e tradizione artistica che può influenzare gli artisti contemporanei. Alcune influenze possono includere l'arte islamica medievale, che, con le sue intricate decorazioni geometriche, calligrafia artistica e motivi florali, può essere una fonte d'ispirazione per gli artisti contemporanei che cercano di esplorare l'arte astratta o l'arte concettuale. Anche le miniature persiane medievali sono famose per i dettagli elaborati e le narrazioni visive: gli artisti contemporanei possono attingere a questo stile per raccontare storie o creare opere d'arte narrative. L'arte giapponese medievale, come gli ukiyo-e (stampe xilografiche), ha influenzato molti movimenti artistici occidentali, come l'Impressionismo: gli artisti contemporanei possono reinterpretare questi stili o utilizzare elementi visivi giapponesi nelle loro opere. Infine, la pittura a inchiostro cinese tradizionale è caratterizzata da pennellate fluide e da una profonda connessione con la natura. Questi elementi possono ispirare gli artisti contemporanei che lavorano con l'astrazione o la natura. Alcuni artisti contemporanei si sono ispirati al Medioevo dell'arte orientale mescolando elementi tradizionali con influenze moderne. Per esempio, Shirin Neshat (n. 1957), iraniana, è famosa per le sue opere che esplorano la cultura, la politica e la spiritualità del Medio Oriente. I suoi lavori spesso incorporano la calligrafia araba e la simbologia islamica, richiamando l'estetica dell'arte medievale. Poi Shahzia Sikander (n. 1969), pakistana-statunitense, ha creato opere che fondono l'arte miniaturistica islamica con l'arte contemporanea, creando opere intricate e dettagliate. Invece Raqib Shaw (n. 1974), indiano, ha creato dipinti e sculture che richiamano l'arte persiana e moghul, ma con uno stile molto contemporaneo e sfarzoso. Infine, Shahpour Pouyan (n. 1979), iraniano, è noto per le sue opere che combinano elementi dell'arte persiana classica con la modernità, spesso esplorando temi storici e culturali.

Questi sono solo alcuni esempi, e ci sono molti altri artisti contemporanei che traggono ispirazione dall'arte medievale orientale in modi unici e innovativi. Prima di concludere questo lungo, ma invero breve saggio rispetto alle dimensioni del tema trattato, torniamo all'arte occidentale, in particolare a quella pittorica, alla ricerca di ulteriori indizi che ci rivelano come il Medioevo altro non è che un periodo sufficientemente lungo per inquadrare delle propensioni antropologiche che rimangono uguali al mutare dei tempi, con i seguenti campi d'osservazione:

A. La realtà e la sua sublimazione. Paolo Uccello (1397 – 1475) era un pittore rinascimentale italiano noto per il suo lavoro sulla prospettiva nell'arte. L'arte ottica, d'altra parte, è uno stile artistico emerso negli anni '60, caratterizzato da motivi geometrici e dall'uso di illusioni ottiche per creare l'impressione di movimento e profondità. Mentre il lavoro di Paolo Uccello ha gettato le basi per comprendere la prospettiva nell'arte, l'arte ottica od Op Art è un movimento artistico più recente che esplora gli effetti visivi e le illusioni ottiche.

B. La ricerca dei materiali pittorici nel Medioevo e nell'arte contemporanea. Durante il Medioevo, i pittori utilizzavano una serie di materiali per creare le loro opere d'arte. Alcuni dei materiali più comuni includevano pigmenti, cioè polveri colorate ottenute da minerali, piante o animali. Alcuni esempi includono l'ocra, il cinabro, il carbone di legna e il blu di smalto. Per mescolare i pigmenti e fissarli al supporto, venivano utilizzati leganti come il

tuorlo d'uovo (tempera) o la colla animale. Inoltre, l'uso di foglie d'oro e argento era comune per aggiungere sfarzo alle opere d'arte, soprattutto negli affreschi e nelle miniature. In alcuni casi, i pittori aggiungevano pietre preziose macinate o minerali per ottenere effetti speciali.

In definitiva vi era una certosina, incessante, diversificata e intensa attività di ricerca dei materiali pittorici e soprattutto dei pigmenti ideali. Tale ricerca dei materiali nell'arte contemporanea trova un caso emblematico in Anish Kapoor (n. 1954), noto artista contemporaneo britannico di origini indiana ed ebreo-irachena, noto per le sue opere d'arte scultoree e le installazioni monumentali. La sua ricerca dei materiali è un elemento chiave del suo lavoro. Kapoor è famoso per l'uso innovativo di materiali diversi nelle sue opere, tra cui il silicone, il pigmento, il marmo, il metallo e molti altri. La sua abilità nel manipolare e trasformare questi materiali gli permette di creare opere d'arte che sfidano la percezione e la gravità, spesso caratterizzate da superfici riflettenti, forme fluide e colori intensi. Questa ricerca dei materiali è una parte essenziale della sua pratica artistica, e le sue opere sono ammirate per la loro bellezza e complessità. Addirittura, si è assicurato anche giuridicamente il monopolio su alcuni colori realizzati con nanotecnologie. Ciò ci dice che non solo il Medioevo nell'arte ha tracciato delle direttive che ancora illuminano la strada dell'arte di oggi, ma, addirittura e ove possibile, l'arte contemporanea attinge e rilancia quella tendenza tutta umana a scomporre e a impadronirsi gelosamente di ogni singola parte dell'opera d'arte, unica vera creazione autonoma dell'uomo. A volte ignorando, in tutta buona fede, che l'arte sia un *continuum* che, con i suoi corsi e ricorsi storici, appartiene agli uomini e a nessun altro: "homo sum, umani nihil a me alieni puto"[3].

Bibliografia

Francesco Bonami, *L'arte nel cesso*, Milano 2017; Anna Fici, Claudio Gnoffo (edd.), *Realtà mediali. Medialità, arte e narrazioni*, Palermo 2023; Lev Manovich, *L'estetica dell'intelligenza artificiale. Modelli digitali e analitica culturale*, a cura di Valentino Catricalà, Roma 2020.

Letture consigliate

Giancarlo Germanà Bozza, *Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale*, Acireale (CT) 2023; Alexander Nagel, *Medieval Modern: Art Out of Time*, London 2012.

Note

[1] Si veda Francesco Bonami, *L'arte nel cesso*, Milano 2017.
[2] Si veda Lev Manovich, *L'estetica dell'intelligenza artificiale. Modelli digitali e analitica culturale*, a cura di Valentino Catricalà, Roma 2020.
[3] Publio Terenzio Afro, *Il punitore di sé stesso*, v. 77, 165 a. C.

Saggio facente parte degli atti del *Seminario di Studi di Storia dell'Arte Medievale*, curato dal prof. Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo, tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo il 30 marzo 2023. *Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.*

Papireto II (2023) - pp. 203-212
ISSN 2974-668X

Alle origini del simbolismo medievale

Giancarlo Germanà
Bozza

La verità non è venuta nuda in questo mondo,
ma in simboli e in immagini
(*Vangelo di Filippo*, 67)

Tra il 10 e l'11 febbraio 1890, Van Gogh dipinse la *Ronda dei carcerati* durante la degenza presso il manicomio di Saint-Rémy, nella quale richiama un'incisione in bianco e nero di Gustave Doré [fig. 1]. Durante il suo soggiorno a Saint-Rémy-de-Provence, Van Gogh era in isolamento e non aveva la possibilità di dipingere all'aperto. Per questo motivo si dedicò alla riproduzione di varie stampe, tra le quali quelle di Doré, Honoré Daumier e Jean-François Millet. Il soggetto scelto, tratto dall'incisione di Doré nel volume *London, a Pilgrimage* con il titolo *Newgate: The Exercise Yard*, doveva riflettere la tensione che gravava sull'animo dell'artista, il quale era da tempo tormentato da forti crisi di depressione che lo avrebbero portato a togliersi la vita.

La scena è ambientata in una cosiddetta "fossa dei serpenti" di forma poligonale, le cui alte pareti precludono l'orizzonte allo sguardo creando un'atmosfera opprimente. Le grandi pietre della pavimentazione gravano pesantemente nella scena, riflettendo un'irreale luce azzurra che rende l'atmosfera ulteriormente surreale. I prigionieri, usciti dalle celle per l'ora d'aria, sembrano girare senza fine in un incedere apatico e ripetitivo. Alcuni carcerieri osservano con indifferenza il dramma umano che si sta consumando davanti ai loro occhi. Uno dei carcerati, rappresentato in primo piano con i capelli fulvi, rivolge uno sguardo disperato verso l'osservatore: le sue braccia pendono inerti lungo i fianchi e, a differenza dei suoi compagni, non indossa un berretto e non tiene le mani in tasca. In questo modo si distingue dalla massa anonima che lo circonda, cercando di opporsi a chi violenta le condizioni umane, liberandosi da un ruolo imposto dalla società. Alcuni critici hanno anche ipotizzato che il personaggio in primo piano sarebbe un autoritratto di Van Gogh, il quale vede sé stesso come un prigioniero a Saint-Rémy, da dove vorrebbe evadere per tornare alla libertà. L'opera sarebbe immagine del dramma di un artista esiliato dalla società e prigioniero dei suoi tormenti. In questa cupa visione emerge con forza un elemento che rivela l'esistenza di una flebile speranza: due

CC BY ND

Figura 1. Vincent Van Gogh, *La ronda dei carcerati*, 1890, Mosca, Museo Puškin; Figura 2. *Testa del Re Davide*, 1145 circa, Parigi, Cattedrale di Notre-Dame

piccole farfalle, nella parte alta del quadro, aleggiano sulla parete. Le bianche ali sono fragili ma possono superare anche ostacoli insormontabili per cercare la felicità perduta.

Le due farfalle di Van Gogh rappresentano un elemento simbolico che possiamo individuare solo se osserviamo con molta attenzione l'opera e la loro presenza ha un significato preciso che completa tutta l'opera. Nell'arte medievale, in particolare nella pittura, la presenza di elementi simbolici è molto comune e la loro lettura è fondamentale se vogliamo comprendere appieno il significato di un'opera.

Nel Medioevo, la dimensione dell'*immaginario* spesso confondeva la percezione della realtà con un processo di astrazione. In questo modo, la rappresentazione di una cattedrale poteva essere nello stesso tempo l'idea stessa della cattedrale. L'immaginario faceva parte del campo della rappresentazione, tuttavia non come semplice riproduzione ma come trasposizione di una dimensione interiore. Nell'arte, come nella letteratura, si è ricorso spesso a rappresentazioni reali per evocare concetti immaginari: Victor Hugo descrive Notre-Dame, Claude Monet rappresenta la cattedrale di Rouen e nei *Préludes* di Claude Debussy troviamo la *Cathédrale engloutie*. Per ogni artista l'immaginario va oltre la descrizione reale. Victor Hugo fa descrivere la cattedrale di Notre-Dame a Quasimodo con queste significative parole: "Per lui la Cattedrale non era soltanto la società, ma l'universo, ma tutta la natura". La cattedrale diventa simbolo che unisce tre mondi attraverso una concezione fantastica ("tutta la chiesa prendeva un certo aspetto fantastico, soprannaturale, spaventoso, occhi e bocche si aprivano da ogni parte…"). In queste parole possiamo cogliere come una descrizione fantastica poteva andare oltre la realtà per riassumere varie categorie dello spirito [fig. 2].

Alla dimensione dell'immaginario si affiancava quella del *simbolico*, che consisteva nel rinvio dell'oggetto considerato ad un sistema di valori sottinteso, storico e ideale. Rappresentare i sovrani di Francia nei portali delle

cattedrali era un riferimento simbolico che attualizzava i re di Giuda e che poteva avvenire anche in maniera inversa. Nella scultura gotica una donna dagli occhi bendati era l'emblema della Sinagoga. Attraverso queste sculture simboliche si esprimeva la corrispondenza fra Antico e Nuovo Testamento, fra una dimensione reale della corte e il mondo biblico, fra un'espressione artistica e una formulazione del pensiero[1].

Per i diversi significati che la dimensione simbolica poteva dare alla realtà, essa si avvicina all'ambito ideologico alterandone il valore. Volendo esemplificare meglio possiamo pensare alle due spade, usato da San Bernardo di Chiaravalle, come rappresentazione della società terrena, che rappresentavano simbolicamente il potere spirituale e quello temporale ma potevano riferirsi anche alla contrapposizione tra potere regio e potere pontificio per tenere separati chierici e laici ricordando sempre la superiorità del potere spirituale su quello temporale.

I simboli erano altrettanto importanti per i chierici quando occorreva ammonire la società ricordando i sette peccati capitali. Ogni peccato assumeva delle simbologie precise che lo rendevano immediatamente riconoscibile e che si ripetevano nelle opere d'arte e nella letteratura seguendo precise indicazioni teologiche. I dannati sono rappresentati sopra i portali delle chiese e sui capitelli dei chiostri, ma il notevole aumento delle immagini portò Bernardo di Chiaravalle, nella *Apologia ad Willelmum*, ad una severa critica: "E ancora nei chiostri, sotto gli occhi dei monaci intenti alla lettura, che significa quella ridicola mostruosità, quella strana deforme formosità e formosa difformità? Quelle sordide scimmie? Quei feroci leoni? Quei mostruosi centauri? Quegli esseri semiumani? Quelle tigri chiazzate? Quei guerrieri in lotta? Quei cacciatori che soffiano nel corno? È dato qui vedere parecchi corpi sotto una sola testa e, al contrario, molte teste sopra un solo corpo. Si vede qui un quadrupede con coda di serpente, là un pesce con testa di quadrupede; qui un animale che sembra un cavallo visto davanti e un mezzo capro visto di dietro, là una bestia con le corna e il dorso di cavallo. Infine, da tutti i lati si scorge una così ricca e sorprendente varietà di forme che è più grato leggere i marmi che i manoscritti e passare tutto il giorno ad ammirare queste cose, una per una, anziché a meditare sulla Legge divina".

Uno studio accurato delle simbologie ci permette di conoscere la dimensione dell'immaginario della società medievale, che basava l'essenza stessa dell'uomo come creazione "a immagine di Dio". In un tempo in cui ogni espressione della società era veicolata da rappresentazioni simboliche (vessilli, cerimonie di investitura, apparizioni regali), questo vasto *corpus* di immagini arricchisce la rappresentazione della realtà con un complesso linguaggio di simboli.

Nel 1955, Baltrušaitis pubblicava uno dei suoi più celebri libri, *Le Moyen Age fantastique*, indirizzando la ricerca verso lo studio del simbolo e dell'ornamento[2]. In esso confluivano anni di ricerca dedicati alle raffigurazioni del Sole, dalla croce e della ruota spiraliforme[3], evidenziando come la loro origine iranica sia andata sfumando nel tempo passando all'arte romanica con varie trasformazioni. Motivi zoomorfi e fitomorfi si aggiungono ai ricchi repertori ornamentali dell'arte romanica.

Alla fine degli anni Trenta, Baltrušaitis aveva già approfondito, in un altro lungo studio, il rapporto tra la cosmografia cristiana e la produzione artistica medievale[4], affermando che "varie componenti decorative sottintendono una tecnica e un pensiero…tradotti secondo un certo metodo di scrittura".

Per comprendere meglio i vari passaggi che hanno caratterizzato lo studio del simbolismo nell'arte medievale occorre ricordare anche gli studi di André Grabar, principale rappresentante della scuola francese di studi bizantini, a cui dobbiamo opere come *L'arte paleocristiana* (Milano, 1967), *L'età d'oro di Giustiniano* (Milano 1966) e *Le origini dell'estetica medievale* (Milano 2011).

Per studiare l'iconografia medievale, in particolare bizantina, Grabar partì dalla formazione dell'arte cristiana e dal suo rapporto con la tradizione pagana. Le prime generazioni di artisti cristiani operavano in clandestinità e

Figura 3. *Adorazione dei Magi*, pittura parietale, III secolo, Roma, catacombe di Priscilla; Figura 4. *Pesce e pane eucaristico*, particolare una pittura parietale, inizio III secolo, Roma, Cripta di Lucina, Catacombe di San Callisto

dovevano fare a meno di un complesso linguaggio di immagini, riducendo al massimo il loro messaggio figurato a semplici simboli. Il loro repertorio si andò arricchendo progressivamente sotto l'influsso degli usi degli adepti di altre religioni.

Le prime immagini cristiane non si possono datare prima dell'inizio del III secolo d.C., prima di allora furono oggetto di aspre dispute teologiche che tendevano a vietarne l'uso per non cadere nell'idolatria dei pagani.

Le prime pitture parietali cristiane note sono quelle del battistero di Dura Europos, sul Medio Eufrate, che si datano al 230 d.C. circa. Partendo da questi primi esempi si può tracciare un primo *corpus* iconografico cristiano, nel quale troviamo numerosi simboli. Figure come l'orante o il Buon Pastore potevano essere interscambiabili tra loro in quanto allegorie dell'anima dei fedeli (orante) o di Cristo (Buon Pastore). Con questo medesimo stile leggero i pittori cristiani potevano rappresentare scene più complesse come Daniele nella fossa dei leoni, la Resurrezione di Lazzaro, Noè nell'arca o l'Adorazione dei Magi [fig. 3].

Nelle catacombe, come sui sarcofagi, gli episodi della vita di Giona sono rappresentati sempre con la stessa naturale grazia. In questo caso, l'artica, utilizzando il linguaggio dei simboli religiosi, divide gli episodi collocandoli all'interno di pannelli, la cui collocazione si adatta al caso specifico (soffitto o decorazione murale, mosaico pavimentale, sarcofago).

Le immagini nelle catacombe dovevano essere schematiche, ovvero immagini-segno che suggerivano con la massima brevità un messaggio che doveva restare intellegibile. L'interpretazione del segno doveva essere inequivocabile, come testimonia la rappresentazione di un pesce sotto una cesta piena di oggetti bianchi a forma di anelli che poteva essere interpretato correttamente come la comunione solo dai cristiani [fig. 4].

L'immagine del pescatore alludeva a Cristo e agli Apostoli, mentre la rappresentazione del banchetto poteva alludere genericamente ad un pasto in Paradiso o ad episodi come l'Ultima Cena, le Nozze di Cana e la Moltiplicazione dei pani. L'ambiguità riscontrabile in casi come l'agape in Paradiso o l'Ultima Cena lasciano ancora spazio a varie interpretazioni che vanno dal sacramento della Comunione a quello del Battesimo. Questo conferma come l'immagine-segno avesse una funzione precisa solo perché di certa interpretazione, questo non dipendeva dal pittore ma da chi le guardava[5].

In alcuni casi l'interpretazione dell'immagine-segno, soprattutto se sprovvista di iscrizioni, presenta notevoli difficoltà di interpretazione. È il caso della celebre rappresentazione del gruppo di sapienti o di dottori attorno ad un cadavere steso ai loro piedi nell'ipogeo di Via Dino Compagni, a Roma [fig. 5].

Nell'iconografia paleocristiana troviamo un complesso sistema di segni pittorici, che si concretizzano in immagini-segno. Questo sistema di comunicazione per immagini trova la sua applicazione più antica nelle pitture catacombali e sui sarcofagi. Attraverso le immagini si dovevano rappresentare i due maggiori sacramenti: battesimo e comunione. Per raggiungere questo obiettivo, gli artisti ricorrono alla

Figura 5. *Lezione di anatomia*, pittura parietale, IV secolo, Roma, ipogeo di Via Dino Compagni

rappresentazione di esempi biblici ed evangelici, attraverso i quali si ricordava come la salvezza concessa da Dio potesse giungere agli uomini (Noè, Isacco, Daniele, Lazzaro, la guarigione del paralitico). La presenza di queste immagini, dipinte o scolpite, vicino ad una sepoltura assumeva lo stesso significato della preghiera funebre (*commendatio animae*)[6]. Queste preghiere, che conosciamo a partire dal IX secolo ma che risalgono alla tardoantichità, dovevano evocare il potere salvifico divino e probabilmente risalivano a versioni ebraiche.

Simboli ed immagini allegoriche erano utilizzate per rappresentare Cristo, soprattutto prima degli editti di tolleranza. Queste immagini erano prive di tratti individuali, in particolare il Buon Pastore che può essere un giovane o un uomo barbuto di età matura.

In ambito funerario ebbe un'ampia diffusione anche l'immagine del defunto orante, che riprendeva la tradizione allegorica della *pietas* ben nota alla tradizione pagana. Una riflessione analoga possiamo farla per la figura del filosofo, ovvero un uomo di età matura, barbuto e dal torso nudo o quasi nudo, avvolto nel pallio e seduto su uno sgabello con un rotolo in mano [fig. 6]. Questo personaggio, spesso raffigurato in un contesto pagano per rappresentare un filosofo o uno dei Sapienti, passa nell'iconografia cristiana per le immagini di Cristo, detentore della "vera" filosofia e degli apostoli., maestri della verità [fig. 7].

Dopo la Pace della Chiesa, apparve una nuova iconografia di Cristo, in particolare la Maestà, e degli apostoli Pietro e Paolo. Questo è dovuto essenzialmente all'abbandono dell'atteggiamento negativo nei confronti dell'iconografia che aveva caratterizzato l'arte cristiana fino al III secolo. Le immagini nono sono più segni evocativi di concetti da tenere nascosti per le persecuzioni, ma diventano rappresentazione esplicita degli esempi della Salvezza concessa da Dio.

Per una lettura corretta dei temi iconografici funerari cristiani e pagani occorre tenere presente l'ampio repertorio da cui traevano i loro modelli. La tradizione pagana poteva fare riferimento ad un ampio repertorio mitologi-

Figura 6. *Busto di filosofo*, affresco del palazzo imperiale, IV secolo, Treviri, Bischöfliches Domund Diözesanmuseum (a sinistra); *personificazione della vera filosofia*, sarcofago in marmo cristiano (dettaglio), 270-300, Roma, Palazzo Sanseverino – Rondanini (a destra)

co, che comunque riportava sempre al tema della morte, in particolare le scene di morte di un eroe (Endimione, Meleagro) o il trasporto dell'anima del defunto nelle isole felici. In ambito cristiano esistono delle differenze sostanziali, prima di tutto il tema della morte è assente perché è stata sconfitta da Gesù. Nell'iconografia pagana, inoltre, il tema della vita nell'aldilà è trattato in maniera più discreta, attraverso figure allegoriche come l'orante o il Buon Pastore. Solo a partire dalla fine del IV secolo fa la sua apparizione l'immagine del defunto condotto in paradiso da un santo, probabilmente di derivazione pagana.

Sia pagani che cristiani avevano bisogno di rappresentare la salvezza attraverso le immagini. I temi iconografici diventavano simboli di una salvezza che allontana la paura della morte. Le pitture parietali dell'ipogeo di Via Dino Compagni propongono le fatiche di Ercole con un valore salvifico. Questo appare evidente perché l'eroe non solo è rappresentato da solo intento a compiere un'impresa, ma inserito in una scena con altri personaggi che hanno beneficiato del suo intervento (Alcesti e lo sposo Admeto, il quale sembra già essere un immortale nell'aldilà). Se ci spostiamo in ambito cristiano troviamo le liberazioni di Abramo, di Noè, di Isacco e di Lazzaro. Cristiani e pagani potevano identificarsi in questi personaggi che nel momento della fine erano stati soccorsi da un aiuto divino. Analizzare il rapporto tra le prime immagini cristiane e l'iconografia pagana può essere molto utile per cogliere gli autentici significati di numerosi temi iconografici.

Occorre precisare che l'uso del simbolo non si limita esclusivamente a contesti funerari. Un mosaico pavimentale rinvenuto a El-Djem (antica Thysdrus), in Tunisia, presenta una scena di banchetto in cui si possono osservare degli elementi simbolici che ne chiariscono ulteriormente il significato [fig. 8].

Secondo Salomonson[7], la scena rappresenterebbe un banchetto di cinque gladiatori (*venatores*) e si inseriva all'interno di un ciclo ispirato allo spettacolo nell'arena. Nel mosaico si possono osservare alcuni elementi simbolici, in particolare la spiga di miglio ripetuta nell'incorniciatura della scena ed uno scettro con valore profilattico tenuto in mano da uno dei personaggi. Questi simboli si trovano anche in altri mosaici nordafricani e la loro interpretazione è tutt'altro che certa[8].

Scene di caccia con i *venatores* che trionfano sulle fiere si trovano spesso anche su altri mosaici. Oltre al valore decorativo, queste scene erano considerate capaci di esercitare un'azio-

Figura 7. *Cristo tra Pietro e Paolo*, particolare del sarcofago di Giunio Basso, III – IV secolo d.C., Roma, Grotte Vaticane in San Pietro; Figura 8. *Scena di banchetto*, mosaico, da El-Jem (antica Thysdrus), 200-220 d.C.; Figura 9. *Buon Pastore, Adamo ed Eva*, affresco, battistero nella *Domus ecclesiae* di Dura Europos, III secolo d.C.

ne benefica su chi le avrebbe frequentate. Le scene di caccia con la cattura delle fiere da esibire nell'arena diventano anch'esse dei simboli attraverso i quali si potevano veicolare dei contenuti più complessi da mettere in connessione con la sacralità dello spazio destinato allo spettacolo circense[9]. Le immagini dell'arena passano nell'iconografia cristiana assumendo un valore salvifico, in quanto rimandavano ai luoghi del martirio.

Il programma iconografico del battistero di Dura Europos si distingue dalle pitture delle catacombe per il rapporto tra i soggetti e la loro disposizione murale determinata dalla priorità di alcuni soggetti su altri. La scena di Adamo ed Eva, che nelle catacombe poteva essere collocata tra le scene di Salvezza e il Buon Pastore, nel battistero di Dura occupa una posizione centrale, nella nicchia insieme al Buon Pastore, in quanto entrambi rappresentano i dogmi essenziali: il Peccato originale e la Redenzione. Tra le due predomina l'immagine del Buon Pastore, che occupa l'intera superficie del muro [fig. 9].

Le immagini di Dura Europos avevano una caratteristica in comune con le pitture delle catacombe, ovvero il richiamo alla salvezza attraverso precedenti biblici. A partire dal IV secolo queste immagini diventano comuni anche sui sarcofagi, andando oltre la semplice rievocazione di eventi del passato per rappresentare la salvezza per intervento divino.

La scena della Resurrezione, con un sarcofago chiuso e le tre pie donne che portano i ceri, anticipa di mezzo secolo raffigurazioni analoghe a Roma e si doveva basare su modelli iconografici diversi da quelli romani [fig. 10].

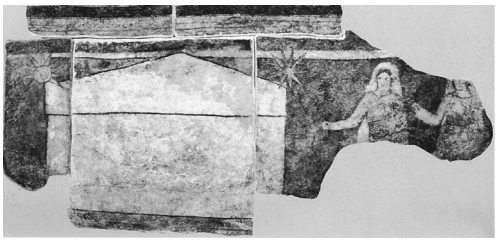


Figura 10. *Donne al sepolcro*, affresco del battistero nella Domus ecclesiae di Dura Europos, III secolo d.C.;

Figura 11. *I figli di Israele che attraversano il Mar Rosso* (pannello superiore) e *il Tempio* (pannello inferiore), Dura Europos, sinagoga

Secondo Grabar, lo stile delle pitture di Dura Europos ed il modo di adattare i temi iconografici ai muri provano che gli autori si conformavano ad esempi pagani anteriori presenti nelle province orientali dell'Impero. La scelta e la distribuzione dei soggetti, però, rivelerebbe l'esistenza di modelli antecedenti o contemporanei alla prime pitture cristiane delle catacombe di Roma[10].

La rapida diffusione dell'uso delle immagini in ambito cristiano, durante il IV secolo, può ricordare una situazione analoga in ambito ebraico. Seguendo l'esempio ebraico, anche i cristiani iniziarono ad affidarsi all'uso di immagini simboliche che riassumevano in termini iconografici avvenimenti tratti dalle Scritture. Nei rilievi della sinagoga di Cafarnao, come anche nelle pitture della sinagoga di Dura Europos sono riuniti vari simboli e scene bibliche. In questo senso, Grabar ha paragonato queste immagini con i temi iconografici presenti nelle catacombe e sui sarcofagi a Roma, dove i simboli cristiani si combinano con scene tratte dalle Scritture. Le immagini della sinagoga di Dura, tuttavia, presentano descrizioni dettagliate delle scene sulle pareti di una sala utilizzata per le cerimoni liturgiche quotidiane, anticipando in questo senso quanto in ambito cristiano si potrà riscontrare solo molto tempo dopo la Pace della Chiesa. Occorre, però tenere presente che all'inizio del III secolo la fede ebraica era autorizzata nell'Impero Romano, mentre quella cristiana non lo era e lo sarebbe diventata solo il secolo successivo con l'editto di Costantino.

A differenza dell'iconografia cristiana del III secolo, che aveva come obiettivo la salvezza individuale, nei cicli pittorici della sinagoga di Dura Europos il soggetto dell'insieme è sempre il destino del popolo eletto. Anche in questo senso l'iconografia ebraica di Dura è notevolmente più avanti rispetto a quella cristiana. Fra i soggetti che predominano troviamo il Tempio, l'Arca, il Leone di Giuda e la doppia benedizione di Giacobbe alle dodici tribù di Israele. Altre immagini riportano a delle narrazioni, come Mosè che guida il popolo eletto attraverso il Mar Rosso [fig. 11], un intero ciclo dedicato all'Arca ed al Tempio, la storia di Ester, la Resurrezione dei morti sotto gli occhi di Ezechiele e, in posizione centrale, il re David unto da Samuele e seduto in trono. Tutte queste immagini hanno sempre in comune il riferimento alla storia del popolo di Israele ed al suo destino come popolo eletto. Attraverso le pitture della sinagoga di Dura Europos veniva evidenziato come nei secoli Dio abbia protetto il suo popolo ed abbia punito severamente i suoi nemici ed i traditori.

Dopo l'editto di Costantino, l'iconografia cristiana si svilupperà in una direzione diversa ma continuando a mostrare in ogni immagine l'onnipotenza divina e la felicità dei fedeli considerati nel loro insieme. Nelle preghiere sono ricordati i favori accordati da Dio ai fedeli (Salmo 118), ma anche la salvezza del popolo di Israele.

Concludendo, possiamo osservare che la visione degli affreschi di Dura Europos comunicava che il dio degli ebrei è grande e che i suoi fedeli continuano a godere dei benefici da lui elargiti anche nel corso dei secoli. Dio ha

protetto il suo popolo dalle calamità ed ha resuscitato i morti. I temi del conforto e della salvezza transitarono nell'iconografia cristiana con il comune scopo di confortare chi le guarda, di fortificare la sua fede e di guidarlo nella pratica della religione.

Durante l'epoca dei Severi si definì progressivamente il linguaggio iconografico cristiano, come anche quello ebraico, con gli obiettivi di conservare i fedeli ed accrescerne il numero. L'iconografia cristiana si doveva rivolgere a differenti gruppi etnici tenendo conto del crescente spiritualismo che caratterizzò il III secolo. Entrambe le grandi dottrine religiose promettevano la salvezza, quindi è probabile che l'iconografia cristiana sia nata in risposta a quelle ebraica. Probabilmente non sapremo mai quale delle due si sia sviluppata prima, ma la presenza di comunità cristiane ed ebraica favorì una diffusione in varie parti dell'Impero nello stesso periodo. A Roma, in particolare, l'iconografia cristiana subì in maniere evidente l'influsso dell'arte classica. Nelle provincie orientali, in particolare lungo il confine con il regno sasanide, l'arte cristiana ebbe modo di confrontarsi con un linguaggio simbolico diverso, per certi versi già noto nell'iconografia ebraica.

Tra il 240 ed il 270 circa, nel territorio persiano si diffuse la nuova religione di Mani, che ricorreva alle immagini. Da Ctesifonte si spostò anche nei territori romani d'Oriente, compreso quello di Dura Europos. Il culto di Mani fu il primo ad utilizzare il linguaggio delle immagini per diffondere la propria dottrina ed accrescere il numero degli adepti, suscitando le critiche dei seguaci di Zoroastro. A differenza di cristiane ed ebrei, i manichei ricorrevano all'uso di immagini per comunicare i passaggi fondamentali della loro dottrina: immagini di Dio e del Giudizio finale con un Giudice, i buoni ricompensati ed i malvagi puniti. I successori di Mani arricchirono il linguaggio delle immagini aggiungendo anche simboli come il trono (*bema*), che ne rappresentava la passione e l'ascensione, o il suo ritratto che indicava la sua presenza invincibile a capo della sua Chiesa. Il ritratto di Mani, che molto probabilmente veniva collocato accanto al *bema* o su di esso, era oggetto di venerazione. Le poche testimonianze dell'iconografia manichea sono notevolmente più tardi e si collocano in un contesto fortemente influenzato dall'arte cinese, in particolare un manoscritto del Turkestan destinato ad una comunità manichea locale.

Dalla Persia la dottrina manichea si diffuse verso Oriente e verso le regioni occidentali dell'Impero Romano. Secondo Kehler, l'iconografia cristiana che si sviluppò a Roma all'inizio del V secolo, basata su una solida dottrina teologica, fu una risposta voluta dal papa Leone Magno alla diffusione del Manicheismo in Occidente.

Sebbene manchino delle prove per sostenere che la diffusione della dottrina manichea abbia spinto ebrei e cristiani a adottare l'uso delle immagini, tale ipotesi appare piuttosto plausibile, come già ha messo in evidenza Grabar. Spiegherebbe, in particolare, perché questo fenomeno si sia sviluppato proprio a partire dall'inizio del III secolo e non prima o dopo. Proprio riguardo alla questione della datazione, Grabar è piuttosto scettico, in quanto colloca le prime immagini manichee nel 240 circa, mentre quelle cristiane ed ebraiche risalirebbero all'inizio del secolo.

In questa sede non mi voglio soffermare oltre su questa problematica, rinviandola ad una trattazione più approfondita, ma si può comunque osservare che il manicheismo vide nell'uso delle immagini un valido strumento di propaganda, osservando proprio l'uso che ne facevano cristiani ed ebrei. Non potendo individuare punti in comune nelle iconografie delle tre dottrine religiose, Grabar ha evidenziato come Mani abbia utilizzato le immagini per rivolgersi alle folle per comunicare concetti essenziali come il Giudizio finale.

Quale sia stato l'ordine cronologico con cui si svilupparono e diffusero le immagini delle tre dottrine religiose, appare comunque evidente che siamo in un periodo cronologico ben definito, il III secolo, ed in un territorio preciso, nella regione dell'Alto Eufrate lungo il confine tra l'Impero Romano ed il regno persiano. In questo ampio territorio, la *Pax Romana* garantiva la libera convivenza di dottrine religiose diverse e favorendone il confronto.

L'uso delle immagini si ricollegava anche alla tradizione ellenistica e queste religioni, confrontandosi tra loro finivano con l'utilizzare il medesimo linguaggio fatto di immagini e simboli ed arricchito dall'apporto del classicismo greco. Proprio lungo le mura di Dura Europos si trovavano la chiesa cristiana con il suo battistero accanto al tempio dedicato agli Dei di Palmira, un Mitreo, i santuari di Atargatis, di Artemide Azzanathcona, di una versione semita di Zeus, di Artemide e di Adone. Le pitture presenti in questi santuari risalgono tutte allo stesso periodo ed hanno il comune termine cronologico nel 256, quando Dura Europos fu distrutta dai Persiani. Le pitture in questi luoghi di culto presentano un ricco repertorio iconografico che doveva essere noto ai membri di ogni comunità religiosa. Dottrine decisamente aniconiche, come l'Ebraismo ed il Cristianesimo, accettarono l'uso delle immagini, ma cercarono di introdurre delle differenze utilizzando un determinato simbolismo. Se a Roma l'arte cristiana prediligeva i soggetti tratti dall'Antico Testamento, a Dura la comunità cristiana cercava di distinguersi da quella ebraica preferendo temi evangelici. Immagini e simboli potevano definire l'appartenenza ad una dottrina religiosa.

L'uso del simbolo continuò a caratterizzare l'arte nei secoli e si può cogliere ancora in età contemporanea. Concludo con una riflessione che mi riporta ancora a Van Gogh, il quale, nell'ottobre del 1885, dipinse una natura morta con una Bibbia aperta rilegata in cuoio su uno sfondo scuro e con un primo piano giallo bruno. Il 26 marzo di quello stesso anno era morto improvvisamente il padre di Vincent, il pastore Theodorus Van Gogh e alla fine dell'anno l'artista lasciava Nuenen in seguito ad un forte contrasto con il curato cattolico, il quale aveva proibito ai parrocchiani di posare per Van Gogh. Dietro questa decisione, probabilmente, c'era la voce che Vincent fosse il padre del bambino che aspettava una giovane contadina che aveva posato più volte per lui[11].

Gli oggetti presenti nella *Natura morta con Bibbia* rappresentano dei simboli, la cui lettura ci permette di conoscere quanto il pittore vuole esprimere attraverso la sua opera. Ogni singolo oggetto rappresenta la precisa volontà dell'artista di chiudere con il passato per una nuova vita. La Bibbia rappresenta la dimora paterna, dove ha ricevuto un'educazione religiosa. Ad essa si contrappone simbolicamente un libro, *La joie de vivre* di Zola, tenuto in grande considerazione dal Naturalismo e odiato dal padre di Vincent. Vicino ai due libri si trova una candela, strumento di sacralizzazione che eleva entrambi i libri allo stesso livello, ma che è significativamente spenta. Ad un certo punto della sua vita, Van Gogh prese le distanze da entrambe, cristianesimo e socialismo, per rivolgere la propria esistenza esclusivamente all'arte[12]. Pochi semplici oggetti che nell'opera diventano simboli e rappresentano un momento fondamentale della vita dell'artista. Oggetti che diventano simboli e costituiscono le chiavi di lettura che ci permettono ancora oggi di entrare nell'opera d'arte e capirne il significato.

Note

[1] Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, Milano 2021, pp. 5-16.
[2] Jurgis Batrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, Milano 1977.
[3] J. Batrušaitis, *Quelques survivances des symboles solaires dans l'art du Moyen Age*, in "Gazette des Beaux-Arts", I (1937), pp. 79-82.
[4] J. Batrušaitis, *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age*, Paris 1939 (testo formato da articoli apparsi nella "Gazette des Beaux-Arts" fra il 1937 e il 1939.
[5] André Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 2015, pp. 12-13.
[6] Ivi, p. 14.
[7] James W. Salomonson, *The 'Fancy Dress Banquet'. Attempt at Interpreting a Roman Mosaic from El Djem*, in "BABesch", 35 (1960), pp. 25-55.
[8] Antonio Ibba, Alessandro Teatini, *L'epigrafia anfiteatrale dell'Africa tra* venationes *e* sodalitates*: l'apporto del mosaico di Smirat*, in "Cartagine. Studi e Ricerche", 1 (2016), pp. 1-33.
[9] Giorgio Vespignani, *Simbolismo, magia e sacralità dello spazio circo*, Bologna 1994.
[10] André Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana*, cit., pp. 25-26.
[11] Ronald De Leeuw, *Van Gogh*, Firenze 2008, p. 19.
[2] Ingo F. Walther, *Vincent Van Gogh 1853-1890. Visione e realtà*, Roma 2001, p. 15.

Saggio facente parte degli atti del *Seminario di Studi di Storia dell'Arte Medievale*, curato dal prof. Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo, tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo il 30 marzo 2023. *Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.*

Papireto II (2023) - pp. 213-227
ISSN 2974-668X

Dal Duecento ad Antonello da Messina, una storia sociale dell'evoluzione del ritratto nel Basso Medioevo

Claudio Gnoffo

1. *Premessa*

Volendo tracciare un'evoluzione del ritratto lungo quel progresso di tecniche e saperi che ha interessato il Basso Medioevo, è necessario partire dal XIII secolo per avere una prospettiva che sia chiara da un punto di vista tanto artistico quanto di storia sociale, ma è ancor più necessaria, per la stessa identica ragione, una premessa che, per quanto sintetica, parta da molto più lontano.

Quello della ritrattistica è un "genere" antico quanto l'arte stessa, radicato nella sua stessa essenza: già nell'Egitto dei faraoni occorreva veicolare e tramandare l'identità degli individui, per dirla in termini forse semplicistici, e parimenti veicolare raffigurazioni che fossero risposte a diversi bisogni, non da ultimo pure simboli di potere, per dirla in termini ancora semplicistici. Ciò era necessario in àmbito sia istituzionale che pubblico: immettere e far circolare l'identità della persona nonché ciò che essa rappresentava (o voleva rappresentare). Prima che la fotografia facesse irruzione nella storia, era necessario il lavoro dell'artista per poter raffigurare i soggetti interessati, o riproducendoli dal vivo o ricreandone le fattezze (anche idealizzate) tramite la memoria o i documenti tramandati: oggi ci si avvale delle foto, spesso coadiuvate da programmi quali Photoshop o perfino dall'IA, ma, che sia per un profilo social o per *Vogue*, la funzione è (più o meno) la stessa: soddisfare dei bisogni personali e sociali, individuali e collettivi.

Cosa occorra affinché un ritratto sia tale e serva allo scopo, e quali siano i suoi scopi, è un concetto sviluppatosi di epoca in epoca e di civiltà in civiltà: nell'antico Egitto i ritratti erano tali pur avendo una fisionomia generica e, in modo similare, nella Grecia arcaica si facevano raffigurazioni con tratti somatici idealizzati, tant'è che fu con Lisippo, scultore al servizio dei re macedoni Alessandro Magno e Cassandro I, che si affermò il ritratto fisiognomico, fatto decisivo affinché in séguito si sviluppasse la ritrattistica dei romani, i quali, al fine di onorare e celebrare i personaggi ritratti, che fossero imperatori, condottieri o semplici committenti, ritenevano fosse necessario un consistente realismo.

Con l'affermarsi del cristianesimo sul finire dell'Età Antica, inizia a prevalere il simbolo sulla realtà, l'astratto sul concreto, poi-

CC BY ND

ché occorre prepararsi a cieli nuovi e terre nuove; di conseguenza il ritratto fisiognomico inizia a retrocedere rispetto a quello tipologico, cominciando anche a perdere la sua funzione di memoria individuale: infatti le tombe dei primi cristiani hanno sì ritratti dei defunti, anche con elementi pagani, ma la loro funzione, "con i primi tentativi di andare oltre una forma di comunicazione piuttosto essenziale"[1], è di rimandare gli osservatori, tanto i cari affranti quanto i pii oranti, alla vita futura, così come, al contempo, lasciare un memento a chi invece, in una vita ultraterrena del caro defunto, non crede e cerca solo una consolazione. Agli inizi del V sec. d.C., quando a Paolino da Nola viene chiesto un ritratto, il santo risponde chiedendo se l'altro desidera un ritratto dell'uomo terreno o di quello celeste, aggiungendo che non osa ritrarsi come non è ma vorrebbe essere, ma che al contempo arrossisce all'idea di ritrarsi così com'è (o ritiene di essere) realmente[2].

Dunque, il ritratto si dirige su un sentiero dove la funzione e il ruolo della persona, nonché la sua interiorità, sono più importanti della persona in sé individualmente, giacché ciò che si è deve rimandare ad altro: ad esempio un re non è solo un re, ma un emissario di Dio, se non un *Alter Christus*. Già dal regno di Ludovico I il Pio, diventa ricorrente la raffigurazione del sovrano nei manoscritti di Tours e ha sempre caratteri sacrali, mentre di suo nipote Lotario II abbiamo diversi manufatti tra cui un ritratto nel *Cristallo di Susanna*, monile che, oltre alle scene bibliche raffigurate, fa pensare che esso fosse uno dei suoi sigilli personali. Altri due esempi lampanti, su Ruggero II di Sicilia: nell'*Incoronazione di Ruggero II da parte di Cristo* (avvenuta il 25 dicembre 1130) in un mosaico della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio a Palermo, si vede il volto del re normanno, chiaramente somigliante a quello del Redentore; allo stesso modo ma a rovescio, il volto del Cristo nel Duomo di Cefalù sarebbe ricalcato, secondo la leggenda, su quello di Ruggero. Dunque è raro, fin all'Alto Medioevo, che i soggetti ritratti siano caratterizzati da una fisionomia propria, poiché, più che la persona attraverso i suoi tratti, conta la posizione attraverso i suoi attributi, il ruolo attraverso i suoi rimandi. Non occorre conoscere le fattezze di Ludovico I o Ruggero II, poiché basta la corona o lo scettro a identificarli, così come le armi araldiche identificano il casato senza bisogno di conoscerne i singoli membri. Non è il sovrano in quanto persona a essere identificato col suo ruolo, ma il fatto che egli sia associato ai simboli del potere.

Perciò l'Alto Medioevo latino accoglie l'arte del ritratto quale eredità di romani e greci ma smorza il concetto di individualità, con la conseguenza che il ritratto si evolve verso quest'astrazione che predilige come soggetti Cristo, la Vergine e i Santi, ritratti nelle icone. Di conseguenza il genere del ritratto va in declino per quasi tutto il Medioevo, con una lenta ripresa a partire dal '200.

A ben vedere, nella storia dell'arte vi è stata sempre una tendenza "naturalistica" a cercare la verosimiglianza dei personaggi ritratti, già secoli prima che si possa parlare del naturalismo prettamente ottocentesco, seppur a fasi alterne poiché in diverse epoche la ricerca della somiglianza fisionomica non è stata avvertita come essenziale per l'artista se voleva creare una copia efficace del soggetto: che tale raffigurazione dovesse o no essere aderente, è andato mutando nei secoli, secondo percorsi non sempre lineari. Possiamo dire però che elemento comune nella ritrattistica, in ogni tempo, è che l'artista, in qualche modo, deve cogliere e tramandare il carattere e la personalità del soggetto, per manifestare innanzitutto la ragion d'essere del ritratto, il senso della sua raffigurazione e, quindi, la risposta richiesta dal bisogno espresso.

2. *La pittura dal '200 al '300*

Andando all'analisi in oggetto, occorre dire, innanzitutto, che nel '200 la pittura vive in Italia quella che è chiamata "Rinascenza bizantina", che impregna praticamente tutta la prima metà del secolo. Dopo il Sacco di Costantinopoli al culmine della Quarta Crociata nel 1204, comincia nella penisola italiana la circolazione delle icone bizantine, oggetto di enorme ammirazione per la loro bellezza e

suggestione: se "la pittura agisce sulla rappresentazione del mondo che si ricompone nel nostro sguardo alla luce delle forme artistiche"[3], il potere evocativo dell'icona non può non tracciare un solco e lasciare il segno. Dunque, questa Rinascenza bizantina non ha carattere monolitico né potrebbe averlo, giacché va declinandosi, nei suoi esiti artistici, di località in località fino alle più piccole, fin dove arriva la sua influenza: tale e vasta è la portata di questa Rinascenza, che dal meridione in su, fino alla Romagna, quasi tutta l'Italia vive gli effetti di questa corrente.

Nell'àmbito della pittura, con l'influenza bizantina si può ben parlare di continuità: prendendo a massimo esempio l'arte ravennate, possiamo immaginare l'estetica dell'Impero Romano d'Oriente come una linea che attraversa tutto il Medioevo fino alla sua riformulazione nel Rinascimento. La visione bizantina fa, in qualche modo, da traghettatrice, perché porta con sé la cultura figurativa classica fino alla fine della lunga cavalcata medievale, e non soltanto in Italia ma praticamente in tutto l'Occidente.

Da Roma al resto dell'Italia centrale, specialmente in Toscana, si diffonde lo stile classicheggiante, grazie in gran parte alle miniature, col conseguente sviluppo delle tavole dipinte, che seguono sì i modelli dell'Oriente ma reinterpretati a livello locale. I soggetti ritratti, coi risultati più diversi, sono perlopiù Croci dipinte secondo nuove formulazioni, nonché pale d'altare raffiguranti la Maestà, ossia la Madonna regina con Gesù Bambino tra le braccia, e i santi con episodi della loro vita.

Ed ecco che, nel momento di massimo splendore della Rinascenza bizantina, avviene l'incontro estremamente interessante col vento nuovo del gotico, a partire dalla seconda metà circa del XIII secolo.

Non a caso è proprio in terra toscana che possiamo osservare con particolare interesse questo passaggio dall'apogeo dello stile bizantino all'incontro con le suggestioni gotiche. Firenze inizia a evolversi grazie al commercio e al nascente sistema bancario, elementi che la faranno progredire in uno dei maggiori centri d'Europa, con la naturale conseguenza di un maggior investimento nelle committenze d'arte e, quindi, nella ritrattistica. È in Toscana soprattutto che il gotico fa germogliare le sue nuove soluzioni stilistiche. Nicola Pisano (1220 ca.-1287 ca.) e suo figlio Giovanni (1248 ca.-1315 ca.), architetti e scultori, realizzano opere d'arte che tracciano un sentiero: le proporzioni allungate, i contorni sinuosi e le forme eleganti non possono non influenzare la pittura, nella quale appaiono il volume, i contorni più definiti e la gradazione dei chiaroscuri, con maggiori sfumature e modulazioni cromatiche. È così che, col gotico, predominanti divengono il realismo e la concretezza.

La seconda metà del Duecento vede sorgere un'altra novità, estremamente interessante per un'analisi tanto storica quanto sociale. Alla committenza tradizionalmente religiosa, si affianca ora quella laica, con le conseguenti richieste di lavori diversi agli artisti: alle Croci dipinte e alle pale d'altare, si uniscono dipinti e miniature per uso privato. Committenza laica non significa necessariamente tema laico: anzi, molti ricchi banchieri, per espiare il peccato di usura, finanziano opere d'arte di carattere religioso in cui si fanno ritrarre, umiliati e pentiti, dinanzi a un santo o alla Vergine. Chiaramente, coi committenti laici, i soggetti ritratti non sono solo sacri e devozionali ma pure profani, chiaramente di dimensioni minori, ed ecco che emergono nuovi protagonisti per nuovi ideali: presi dal mito e dalla storia, i nuovi soggetti celebrano le virtù civili e si riferiscono agli ideali cortesi e cavallereschi. È un segno della società che sta cambiando, e l'arte non può che farsi messaggera delle sue istanze. Le scuole principali che interpretano questo stile, tra '200 e '300, sono due: la "maniera greca" attiva in Toscana (tra i suoi maestri, Giunta Pisano, Cimabue e Duccio di Buoninsegna) e la "scuola romana", più legata a quello stile classicheggiante che si diceva prima (Cavallini, Torriti, Rusuti).

In questo periodo di cambiamenti, non si tratta solo di affiancare temi profani a temi religiosi per volere di committenze laiche, ma le stesse Croci dipinte vivono un'interessante evoluzione, che procede lentamente perché le

Figura 1. Anonimo, *Crocifisso n. 20*, tempera su tavola sagomata, cm 297x234, Pisa, Museo Museo Nazionale di San Matteo (1230 ca.); Figura 2. Ignoto miniaturista del secolo XIII, *Federico II di Svevia con il falco*, miniatura dalla seconda pagina del suo trattato *De arte venandi cum avibus*, redazione commissionata da Manfredi e conservata alla Biblioteca Vaticana, codice Pal. lat. 1071 (1260 ca.)

immagini sacre sono vincolate a dogmi e codici che devono essere rispettati fedelmente, pena il rifiuto del frutto delle fatiche dell'artista. Indicativo è il passaggio dal *Christus Triumphans* di stile romanico, ossia il Cristo come Dio che vince sulla morte, al *Christus Patiens* o *Vir Dolorum*, ossia il Gesù sofferente, il cui sacrificio sulla Croce per la salvezza di tutti gli uomini è costituito dal dolore.

È del 1230 circa una delle prime realizzazioni del *Christus Patiens*, cioè il *Crocifisso n. 20* di artista anonimo a Pisa, nel Museo Nazionale di San Matteo [Fig 1]. In quest'opera ancora troviamo lo stile della tradizione di inizio '200 ma è di fatto la prima rappresentazione di Gesù morto sulla croce: ce lo dicono non solo la ferita aperta e sanguinante del costato, successiva alla morte come narra il vangelo di Giovanni, ma l'elemento del capo ricaduto sulla spalla con un'espressione dolcissima di strazio tra la fronte corrugata e gli occhi chiusi, e il corpo appena inarcato giacché abbandonato dallo spirito vitale.

La narrazione del *Christus Patiens* sembra una delle risposte alla domanda di senso del XIII secolo, il cui bisogno di rinnovamento spirituale fa emergere movimenti ereticali (quali catari, valdesi e dolciniani) che reagiscono alla decadenza della Chiesa e al bisogno di risposte esistenziali discostandosi dal magistero e dal potere ecclesiale; per questo, il cattolicesimo risponde, da un lato, col sorgere di movimenti pienamente in linea con la dottrina e le gerarchie ma rivoluzionari nello stile di vita, come i Frati Predicatori di Domenico di Guzmán e i Frati Minori di Francesco d'Assisi che intendono riscoprire e aderire al Vangelo, e, dall'altro, con quest'innovazione stilistica che vuole fare di Dio un ritratto che sia anche un ritratto dell'uomo: come ha fatto Cristo per primo, occorre patire e morire, per poter risorgere.

Interessante è il caso di Federico II di Svevia. Il sovrano Hohenstaufen si pensa, e vuole

essere pensato, quale erede degli imperatori romani, già nel titolo di *Imperator Romanorum Caesar Augustus*, come manifesta la moneta coniata nel 1231 (non a caso chiamata *Augustale*): entrambi i lati, sul recto il busto laureato dell'imperatore con *paludamentum* e sul verso l'aquila imperiale con le ali spiegate, indicano a tutto il Regno, e fuori da esso, come si vede e dev'essere visto lo *Stupor Mundi*. Tre decenni dopo, tra le miniature del suo trattato *De arte venandi com avibus*, nella redazione postuma commissionata dal figlio Manfredi intorno al 1260, abbiamo due interessanti rappresentazioni di Federico: in una egli è la Maestà che indica ai nobili come devono fruire il suo testo, nell'altra è in posizione frontale, potente e ieratico, nelle vesti imperiali, col falco accanto [Fig 2]. Il messaggio che Manfredi vuole lanciare è chiaro: confermando l'immagine che il padre dava di sé, egli la dà anche di sé stesso, quale suo erede.

Le innovazioni di questo periodo, spinte dal vento nuovo del gotico, non possono non ripercuotersi anche nel ritratto dei sovrani, come si può osservare nel primo interprete di questo mutamento, Arnolfo di Cambio (1245-1310 ca.). Se i coevi Nicola Pisano e suo figlio Giovanni (rispettivamente maestro e compagno di bottega di Arnolfo) realizzano sempre una sintesi tra classico e gotico, Arnolfo invece si spinge più avanti, verso quel gusto che domina la scuola francese alla corte del suo mecenate Carlo I d'Angiò, gusto che privilegia le linee piuttosto che i volumi e sfuma la solennità in una certa inquietudine, ma senza rinunciare a una propria personale mediazione coi modelli classici. Arnolfo realizza il primo ritratto realistico dall'età classica quando, verso il 1277, scolpisce il re angioino in tutta la sua composta ferocia [Fig 3]. Il sovrano, seduto, ha i consueti simboli regali, ossia corona e scettro (forse anche un globo o una spada nella mano sinistra, in precedenza), e mostra un carattere implacabile qual è effettivamente la sua fama, ma le linee vanno a delineare la sua fisicità concreta, così come i solchi sul viso ne danno una fisionomia realistica: è una mirabile mediazione tra l'armonia classica e la possanza romanica. Carlo, colmo di dignità e potenza, ritratto da vivo mentre è all'apice della sua parabola, è uomo di potere, ma sempre uomo. È raffigurato sullo scranno di un senatore dalle protomi leonine (riferimento al padre Luigi VIII il Leone) in veste di *civis togatus*, e ciò rende probabile che la scultura fosse stata pensata per un contesto giuridico, richiamando che il sovrano ha pieno potere di amministrare la giustizia civile e penale, personalmente o delegandola: dunque la scultura ha funzione non solo celebrativa ma anche evocativa. Altro ritratto scultoreo di notevole realismo è il *Monumento funebre di Papa Clemente IV*, dello stesso periodo, di Pietro di Oderisio (*florit* 1276-1285). Prendendo un altro caso di papi quale Bonifacio VIII, si può vedere quanto differiscano le di lui rappresentazioni scultoree fatte da Arnolfo di Cambio nel 1300 e da Manno di Bandino (XIII-XIV sec.) nel 1301, con quest'ultima che ricorda molto, nella ieratica essenzialità dei tratti privi di connotazioni individuali, la raffigurazione di un faraone. Del resto, è Bonifacio VIII il primo pontefice ad avviare quello che oggi sarebbe detto "culto

Figura 3. Arnolfo di Cambio, *Ritratto di Carlo I d'Angiò*, scultura, cm 160, Roma, Musei Capitolini (1277 ca.).

della personalità" dando grande impulso al ritratto papale, genere autonomo già dal secolo V, tant'è che, nelle istruttorie imbastite contro di lui da Filippo IV il Bello, Bonifacio viene accusato di idolatria verso sé stesso, con un uso smodato delle *imagines* quasi fossero amuleti per estenderne la potenza, segno che i contemporanei sono rimasti basiti da questa spiccata forma di individualismo del papa teocrate[4]: si è ancora nella prima metà del '300 d'altronde, anche se la sensibilità sta per cambiare.

Se è Arnolfo di Cambio, in età medievale, a realizzare il primo ritratto realistico in scultura, il corrispettivo in pittura è Giotto (1267-1337) col ritratto di Enrico degli Scrovegni nel *Giudizio Universale* della Cappella dell'Arena a Padova, dipinto verso il 1306. Eppure è al grande rivale di Giotto, ossia Simone Martini (1284-1344), l'unico contemporaneo che possa competere col fiorentino in talento e fama, che si attribuisce la nascita del ritratto come genere autonomo (anche se, vedremo, occorrerà attendere ancora un altro secolo prima che esso decolli), col dipinto *San Ludovico di Tolosa che incorona il fratello Roberto d'Angiò*, del 1317. Sia Giotto che Martini ritraggono fisionomie verosimiglianti, ma, mentre Giotto sceglie un realismo vivace che richiama le emozioni come se volesse indagare i suoi personaggi, Martini, tra i maggiori rappresentanti del tardo gotico detto anche "gotico cortese", sceglie una pittura aulica che si rifà agli ideali cavallereschi e aristocratici; tra i due, è a Giotto che i contemporanei attribuiscono "una precisa e innovatrice capacità di rappresentare con eccezionale potenza persuasiva, e ricchezza e complessità non prima viste, il dato naturale"[5], sebbene oggi, sette secoli dopo, per la nostra sensibilità ci appaiano più aderenti alla realtà e dunque convincenti altri ritratti, come i succitati *Clemente IV* di Pietro di Oderisio e *Carlo I d'Angiò* di Arnolfo di Cambio[6], giacché quello che Giotto fa di innovativo, e che maggiormente colpisce i suoi coevi, è il suo modo nuovo, da un lato, di rappresentare i singoli elementi mutando i loro schemi tradizionali e, dall'altro, di intervenire anche radicalmente sui rapporti esistenti tra gli elementi rappresentati, in una razionalizzazione della rappresentazione che viene organizzata in uno spazio misurabile e oggettivamente interpretabile, al di là delle funzioni o dei ruoli e delle gerarchie dei soggetti raffigurati: per i contemporanei di Giotto, è una straordinaria innovazione che rende i suoi ritratti quanto di più vicino alla natura, alle vere cose.

3. *Dall'Umanesimo agli inizi del '400*

Dalla metà del XIV secolo circa abbiamo una transizione verso nuovi valori e istanze a séguito di un movimento letterario che influenza anche le arti figurative e che successivamente, a partire dal XIX secolo, sarà denominato "Umanesimo". Così dalla metà del XV secolo circa, dallo sviluppo delle idee umanistiche, prende corpo un tempo nuovo i cui contorni cronologici non sono uguali in tutti i contesti d'arrivo ma che traghetterà l'Europa verso l'Età Moderna e sarà universalmente noto come "Rinascimento". Se in parte il sapere dei secoli immediatamente precedenti si è perduto, d'altro canto si sente il bisogno di riscoprire i pensatori dell'antichità classica senza i filtri del Medioevo, specialmente senza gli schemi della cultura duecentesca, giacché il XV secolo vede il XIII come un'epoca di formule ritrite e stanche ripetizioni: gli uomini del '400 pensano in questi termini i loro avi del '200.

Spinto dalle idee umanistiche a distanziarsi da un Medioevo ritenuto sempre più ingombrante, il Rinascimento si riavvicina al mondo naturale e allo studio degli esseri umani. In questo contesto nuovo, in cui l'artista non è più solo un artigiano ma anche un intellettuale, il ritratto diviene un genere a sé stante, un filone autonomo che prende campo negli ambienti laici per eccellenza quali le corti e le signorie nonché fra la borghesia delle città, oltre che negli ambienti ecclesiastici, a partire dalle medaglie celebrative con le raffigurazioni di profilo come gli imperatori romani, fino ai ritratti privati.

Il primo dipinto realistico di un re sulla cui verosimiglianza non abbiamo dubbi è il ritratto di profilo di Giovanni II di Francia detto il

Buono, di un pittore anonimo della scuola francese, realizzato negli anni '50 del '300, oggi al Louvre: in questo ritratto è chiara l'influenza della scuola toscana e non è un caso, giacché durante la Cattività Avignonese, coi Papi in Francia (1309-1377), gli artisti italiani, venendo a lavorare alla corte dei pontefici, rendono Avignone il centro di una rete di stili e influenze[7], ma occorre attendere un secolo affinché il ritratto di profilo come genere un enorme successo.

Riguardo il ritratto in generale, volendo prendere spunto dal resoconto di Giorgio Vasari, si può ritenere che sia Tommaso di Ser Giovanni di Mòne detto Masaccio (1401-1428) il primo artefice del riavvio del ritratto nel '400 (un secolo dopo Giotto e Martini), con un capolavoro perduto: l'affresco *La Sagra* (1425-1427 ca.), commemorazione della consacrazione della Chiesa del Carmine di Firenze nel 1422, opera distrutta nel rifacimento del chiostro. La disposizione dinamiche delle figure ritratte, ossia i cittadini più in vista di Firenze presenti a quell'evento, per come Vasari ce la tramanda, ha fatto associare l'affresco a un'altra opera del Masaccio, la tempera su tavola *Desco da parto* (1426), per committenza privata.

Il XV secolo, in definitiva, è il tempo in cui il ritratto torna definitivamente in auge, perciò quasi tutti i maestri d'arte del secolo, con risultati diversi, vi si cimentano.

4. *Ritrarre di profilo. L'arte della celebrazione*

Sin dall'inizio del '400 e per tutto il secolo, il ritratto vive trasformazioni graduali ma profonde[8], diverse a seconda dei contesti e dei luoghi: gli artisti italiani prediligono la posizione di profilo in quanto la mutuano dalle monete antiche, che vengono studiate ed emulate quali modelli per eccellenza del ritratto ufficiale e celebrativo, e tale tendenza rimane forte fino almeno alla metà del '400. È così l'epoca di maggior splendore per i ritratti di profilo, i cui artefici principali sono essenzialmente due: da un lato, quello degli artisti, Antonio di Puccio Pisano detto Pisanello (ante 1395-1455 ca.), e dall'altro lato, quello delle committenze, i signori delle corti italiane. Infatti Pisanello,

Figura 4. Pisanello, *Ritratto di Lionello d'Este*, cm 28x19, Bergamo, Accademia Carrara (1441 ca.).

tra i maggiori esponenti del "gotico internazionale" e artefice di affreschi imponenti, è ritenuto maestro insuperato di un sotto-genere del ritratto, ossia quello su medaglia, che diviene grazie a lui uno degli elementi tipici del Rinascimento. Allo stesso modo, i signori delle corti italiane, dal canto loro, sono la principale ragione del successo del ritratto su medaglia: le più potenti famiglie della Penisola, tra cui gli Este e i Malatesta, gli Aragona e i Gonzaga, intendono farsi immortalare per celebrare il loro status. È del 1441 il *Ritratto di Lionello d'Este* [Fig 4], una tempera su tavola eseguita dal maestro nel contesto, pare, di una gara con Jacopo Bellini indetta da Niccolò III d'Este con suo figlio Lionello a fare da modello: vince Bellini, ma Pisanello viene comunque apprezzato tanto da rimanere alla corte di Ferrara. Nella tempera, Lionello è di profilo, in un'impostazione equilibrata fra una certa cura della fisionomia e la tipica idealizzazione di un potente signore. Un secolo dopo il ritratto di Giovanni II il Buono della scuola francese influenzata da quella toscana, possiamo notare

Figura 5. Piero della Francesca, *Doppio ritratto dei signori di Urbino*, olio su tavola, cm 47x66, Firenze, Galleria degli Uffizi (1465-1472).

in quello di Lionello d'Este una certa idealizzazione del potere.

Questa descrizione si può estendere in generale a ogni ritratto su medaglia di quest'epoca: in un equilibro ricercato tra realismo della fisionomia e idealizzazione della persona, il potente signore viene ritratto di profilo sul recto della medaglia a imitazione delle monete romane, mentre sul verso vengono raffigurate scene evocative con figure allegoriche, correlate spesso da simboli e attributi. Così, in una composizione studiata di reale e ideale, il committente ha la propria immortalità su una medaglia che lo eternizza in modo colto e al contempo immaginifico. Queste medaglie, proprio come le monete antiche, vengono realizzate in più esemplari, anche diverse decine, affinché circolino e propaghino l'affermazione di sé che il potente signore intende fare, e la dimensione varia a seconda dell'importanza del soggetto ritratto, andando, prendendo a esempio le medaglie realizzate da Pisanello, dai 10,20 cm di diametro di Giovanni VIII Paleologo fino ai 6,5 cm dell'umanista Vittorino da Feltre (quest'ultima, probabilmente, postuma); un'interessante eccezione è il succitato Lionello d'Este, del quale l'artista tra il 1441 e il 1444 fa ben sei medaglie (con lo stesso impianto della tempera del '41) ma quasi tutte appena sui 6-7 cm circa, giacché l'ultima soltanto arriva ai 10,1.

È del 1449 l'ultima medaglia di attribuzione certa di Pisanello, in onore del colto capitano spagnolo Íñigo Dávalos, dopodiché, circa vent'anni dopo, pure Piero della Francesca (1412-1492) si cimenta nel genere, col dittico sui signori di Urbino, Battista Sforza e Federico III da Montefeltro [Fig 5]. Probabilmente i due soggetti vengono ritratti in periodi diversi: Federico è già stato terminato nel 1465, prima di ottenere il titolo ducale su Urbino (sono assenti insegne onorifiche, inoltre l'iscrizione fa pensare a un'ambizione in tal senso), mentre la moglie Battista viene ritratta verosimilmente dopo la morte a soli 26 anni, per parto o polmonite, nel 1472 (l'iscrizione parla di lei

Figura 6. Francesco Laurana, *Eleonora d'Aragona*, scultura marmorea, altezza cm 50, Palermo, Galleria regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (1468 ca.); Figura 7. Francesco Laurana, *Battista Sforza*, scultura marmorea, altezza cm 49, Firenze, Museo del Bargello (1475 ca.).

al passato). Piero della Francesca, nel ritrarre due volti perfettamente di profilo, solennemente immobili come ci si aspetta da medaglie celebrative, opera al contempo una resa plastica dei volumi posti in prospettiva dinanzi a un paesaggio molto lontano, il tutto all'interno di una luce estremamente chiara.

I due soggetti sono resi, con verosimiglianza fisionomica, nei loro tratti non regolari, anche se notiamo nella postuma Battista una maggior idealizzazione e in Federico una maggiore, necessaria aderenza alla realtà: il condottiero si fa ritrarre sempre e solo dal lato sinistro perché ha perso l'occhio destro in un torneo e la lancia gli ha lasciato frantumato il setto nasale (leggenda vuole che sia stato lui stesso a farselo limare, per ampliare il campo visivo dell'occhio rimasto).

5. *Ritrarre nel marmo. Francesco Laurana*

La scuola toscana, specialmente a Firenze, è all'origine di una diffusione notevole del ritratto su busto scolpito fino alle spalle, con maestri quali Mino da Fiesole (1429-1484) e Andrea del Verrocchio (1435-1488), ma anche a Napoli abbiamo un fulgido esempio di questo stile, ossia l'architetto e scultore dalmata Francesco Laurana (1430-1502), che lavora alla corte di Alfonso V d'Aragona.

Un busto di Laurana, del 1468, è il ritratto postumo della contessa Eleonora d'Aragona, per il suo monumento funebre [Fig 6]. Interessante è che Eleonora era morta a quasi sessant'anni nel 1405, più di sessant'anni prima di questa commissione all'artista dalmata: una donna non solo deceduta a un'età a quell'epoca percepita come avanzata, ma "rievocata" in una celebrazione molto posteriore. La ragione di tale committenza è la celebrazione di una donna di potere che dominava su moltissimi feudi e i cui nonni erano stati Federico III di Trinacria ed Eleonora d'Angiò, e che perciò vantava diritti sul trono siciliano quando, nel 1401, morì la regina Maria, sua cugina, cui però succedette il vedovo, Martino II d'Aragona il Giovane (cui seguì nel 1409 il padre, Martino I il Vecchio). Per tutte queste ragioni, in primis la distanza temporale, Laurana realizza una pura celebrazione del potere raffigurando una donna che è tutt'uno col proprio status aristocratico, a partire dall'espressione quasi impenetrabile, in un abbozzo di sorriso compiaciuto e nello sguardo distaccatamente altero. Eleonora d'Aragona, regina mancata, ora è pura idealizzazione, in quella *reductio ad essentiam* che è la morte. Ora Eleonora è essenzialità geometrica, atta a esprimere, nelle superfici

scrupolosamente levigate, il trascendere della persona storica nella sublimazione del potere che fu e che, nei suoi discendenti, ancora è.

Nel 1475 circa, anche Laurana ultima un ritratto postumo di Battista Sforza [Fig 7], un busto marmoreo derivante dalla maschera funebre nel quale la donna, ritratta fino alle spalle e all'inizio del petto, viene trasfigurata in modo volumetrico, coi lineamenti, i tratti e le espressioni ridotti al minimo in un'atmosfera di pace, in quella *reductio ad essentiam* che è la quiete dopo i travagli di questa effimera vita mortale.

La bellezza essenziale, la levigatura dei tratti e la purezza delle forme sono la cifra distintiva dei busti femminili di Laurana, il cui stile ha un'influenza profonda sull'arte rinascimentale dalla Sicilia fino alla Francia e lo accomuna non solo al succitato Piero della Francesca ma anche, lo vedremo, ad Antonello da Messina (1430 ca.-1479).

Figura 8. Jan van Eyck, *Ritratto di uomo con turbante rosso (forse autoritratto)*, olio su tavola, cm 25,5x19, Londra, National Gallery (1433).

6. *Ritrarre di tre quarti. Da Jan van Eyck ad Antonello da Messina*

Sarebbe erroneo immaginare una sorta di evoluzione lineare o passaggio consequenziale dal ritratto di profilo a quello di tre quarti, poiché i due stili, in realtà, evolvono di pari passo dall'inizio del XV secolo, ma mentre in Italia domina il ritratto di profilo poiché richiama la romanità imperiale, nelle Fiandre le committenze laiche portano allo sviluppo del ritratto su tavola con un maggior studio del viso di tre quarti e della figura umana nella sua interezza, ricercando l'accuratezza fisionomica. I potenti delle terre fiamminghe, sebbene di fede cattolica tanto quanto i signori italiani, sono più affrancati dalle tematiche religiose e perciò occupano tutto lo spazio della composizione, facendosi immortalare in ritratti privati come personalità reali e credibili senza idealizzazioni o funzioni allegoriche. Il maggior esponente di questa sensibilità fiamminga è Jan van Eyck (1390-1441), fratello minore di Hubert, suo maestro e tra i fondatori di questo stile, i "primitivi fiamminghi", che realizzano ritratti con l'intento di ricreare la realtà raffigurata e, invece della classica pittura a tempera, perfezionano la tecnica a olio. La pittura a olio è attestata fin dall'antichità ma di fatto, fino a ora, era usata meno a causa di problemi tecnici cui essi pongono rimedio e adesso va gradualmente sostituendo la tempera in tutta Europa. In Jan van Eyck, i soggetti, essendo di tre quarti, esibiscono al meglio la loro fisionomia, non idealizzata ma realistica, anche con irregolarità e imperfezioni, e proprio ciò ne fa emergere la personalità, oltre a consentire alla pittura di riacquistare "la funzione di memoria individuale (andata perduta durante il Medioevo) grazie alla ricercatezza anatomica e alla resa degli aspetti psicologici ed emotivi della persona".[9] Egli adopera la raffigurazione di tre quarti quasi come una sorta di indagine psicologica del soggetto ritratto, così che esso possa, oltre a essere eternizzato nell'opera, anche dialogare col suo osservatore.

Un possibile autoritratto di Jan potrebbe essere il *Ritratto di uomo con turbante rosso* [Fig 8], del 1433. Elementi tipicamente fiamminghi (che ritroveremo nel "fiammingo italiano" Antonello da Messina) sono la posa di tre

quarti, la tecnica ormai perfezionata della pittura a olio, lo sfondo neutro scuro e l'indagine psicologica nella grande resa fisionomica.

Il dipinto a olio su tavola *Ritratto dei coniugi Arnolfini* [Fig 9], del 1434, è certamente la sua opera più famosa. I soggetti sono il mercante lucchese Giovanni Arnolfini e la prima moglie, Costanza Trenta, o forse la fidanzata Giovanna Cenami, non ancora la sua seconda moglie[10]: al momento in cui l'opera è ultimata, Giovanni è vedovo e non si è ancora risposato. La coppia è ieratica, quasi sacralizzata, col mercante che alza la mano in un possibile gesto di saluto o benedizione: molteplici sono le interpretazioni dell'opera, che vanno dalla celebrazione della defunta alla memoria della sua gravidanza (e forse genericamente di un matrimonio felice), alla celebrazione del nuovo fidanzamento, con tutta una serie di simboli e dettagli tutt'ora oggetto di interpretazione. La posa solenne e l'atteggiamento cerimonioso trasmettono, oltre a un senso di "laica sacralità", anche una certa rigidità dei soggetti ritratti, che però non sono privi né di spessore psicologico né di plasticità, tanto la moglie devota che guarda il marito, quanto l'uomo stesso, che distoglie lo sguardo sia dalla donna che dal pittore e da noi osservatori, come se fosse immerso nei propri pensieri. Fra tutto, a dominare la scena, come un obiettivo fotografico, uno specchio convesso posto esattamente al centro, dove van Eyck raffigura il riflesso della scena: la coppia è di spalle dentro il rovescio della camera, in fondo alla quale c'è una porta aperta con due soggetti in piedi, uno dei quali forse è lui stesso, in una sorta di autoritratto. Interessante è anche che l'opera sia una sorta di documento ufficiale, come asserisce Giannachi riprendendo Panofsky[11], per l'iscrizione sulla parete *Johannes de Eyck fuit hic*, un documento ufficiale e ontologico che attesta non solo una storicità, con l'artista che è lì nel 1434 (forse al momento del fidanzamento con la Cenami) e dichiara così la paternità del ritratto, ma anche un'instabilità: il *fuit* è sempre prossimo allo spettatore, che assapora il passaggio dell'artista sulla scena, in qualsiasi luogo ed epoca egli osservi l'opera. Un altro possibile riflesso-autoritratto è anche nella *Madonna del canonico Van der Paele*, del 1436, poiché il copricapo rosso è l'elemento comune a tutte e tre le opere prese in esame.

Figura 9. Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, olio su tavola, cm 81,8x59,7, Londra, National Gallery (1434)

Sempre in ambito fiammingo, Rogier van der Weyden (1399-1464) con la *Deposizione dalla croce* del 1435-40, e Hugo van der Goes (1440-1482) con la *Morte della Vergine* del 1473-80, impiegano un accurato realismo che ben si coniuga col fine spirituale di edificare l'osservatore. Nei due dipinti, entrambi olio su tavola, il realismo delle fisionomie dà carne alla religiosità tradizionale di queste opere: specialmente, in van der Weyden, con la resa tragica del dolore nei corpi dei soggetti sotto la croce, mentre, in van der Goes, con le diverse espressioni di ciascuno degli Apostoli attorno a Maria.

Fuori dall'ambito strettamente fiammingo, la *Madonna del roseto* del 1440-42, del tedesco Stephan Lochner (1409-1450), è un dipinto a tempera e oro su tavola caratterizzato dal potente realismo, reso dalla grande cura dei det-

Figura 10. Antonello da Messina, *Ritratto di ignoto marinaio*, tempera e olio su tavola di noce, cm 30,5x26,3, Cefalù, Museo Mandralisca (1465-1470 ca.).

tagli e dalla mancanza di atteggiamento ieratico nella Vergine, nel Bambino Gesù e negli angeli ritratti, pur stagliandosi tutto su un contesto tradizionale quale il fondo d'oro. Invece il *Ritratto di Guillaume Jouvenel des Ursins* del 1460, del francese Jean Fouquet (1420-1481), esprime quest'esigenza di una rappresentazione realistica, quasi fotografica, del soggetto ritratto, come del resto anche il *Ritratto di Carlo VII* e quello di *Papa Eugenio IV*; interessante è il codice miniato *Libro d'Ore di Simon de Varie* del 1455-60, dove il soggetto orante dinanzi alla Vergine è ritratto sì in modo realistico, ma all'interno di un ritmo compositivo che suggerisce universalità ed eternità, proprio della tradizione gotica.

Dunque, la sensibilità fiamminga fa presa sul succitato Antonello da Messina. Probabilmente è a Napoli, presso la bottega di Niccolò Antonio detto Colantonio (1420-1470), maestro della scuola napoletana, che Antonello apprezza le opere provenienti dalle Fiandre, che influenzano Colantonio in primis in quanto allievo di Barthélemy d'Eyck (forse parente dei fratelli van Eyck) alla corte di Renato d'Angiò, re colto e ammiratore dei fiamminghi. Antonello accoglie in sé molteplici stimoli e diverse influenze, a partire dal coetaneo Francesco Laurana. Se non esistono tracce archivistiche che dimostrino che i due effettivamente si frequentassero e comunicassero, è più che plausibile che Laurana e Antonello si conoscessero a livello professionale e s'influenzassero vicendevolmente, come attestano elementi comuni nei loro lavori: la dolcezza dei passaggi tonali nella definizione dei visi, il linguaggio di sintesi della spazialità, l'efficacia narrativa ed espressiva delle figure[12].

Il risultato è nelle opere di questo "fiammingo italiano", le quali esprimono in maniera estremamente efficace quanto l'uomo rinascimentale desideri riprendere possesso del mondo, senza tralasciare la spiritualità e la fede ma deciso a porsi al centro di quel mondo che Dio ha creato per lui. Emblematico di ciò è l'*ignoto marinaio* [Fig 10]: col suo sguardo compiaciuto e il sorriso sornione, il soggetto raffigurato si fa complice dell'artista che lo immortala, ma anche dell'osservatore che lo ammira. Elementi emergono, evidenti, degli insegnamenti che Antonello ha appreso dalle varie scuole: dai fiamminghi, l'uso della pittura a olio e la collocazione del ritratto di tre quarti, nonché la scelta dell'essenzialità in uno spazio scuro, elemento tipico quest'ultimo della "seconda generazione dei fiamminghi", il cui membro preminente è Petrus Christus (1410-1475), che Antonello forse ha conosciuto personalmente; dai toscani, la scelta del mezzo busto piuttosto che la figura intera nonché un'impostazione dei volumi più solida, così da dare al viso ritratto una "tridimensionalità" tale da poter applicare quegli aspetti fisiognomici e psicologici, unici in ogni individuo, che Antonello studia e ricrea; la luce radente sui solidi volumi del volto dipinto dall'artista su uno sfondo scuro, crea un gioco di vivace realismo che tutt'oggi affascina lo spettatore. Van Eyck, Colantonio, Laurana, Piero della Francesca: sono tutte influenze, in qualche modo, presenti.

Potremmo dire che Antonello si fa anello

Figura 11. Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo, forse Michele Vianello*, olio su tavola, cm 30x24, Roma, Galleria Borghese (1475-76 ca.); Figura 12. Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo, forse autoritratto*, olio su tavola, cm 25,5x35,5, Londra, National Gallery (1475-76 ca.).

di congiunzione tra le istanze tipiche del Rinascimento italiano, specialmente delle scuole napoletana e toscana, e i traguardi dei maestri fiamminghi, facendo da crocevia tra tutte le sensibilità che attraversano la Penisola in questo ricchissimo, straordinario momento storico che è la metà del '400. Antonello, "formatosi nel Mezzogiorno aragonese così aperto alle suggestioni nordiche, educato a comprendere il valore non civile, celebrativo, generalizzante, ma profondamente specifico, cangiante, personale del volto dell'uomo, trova nell'esperienza spaziosa e prospettica dei toscani il modo di conferire un significato solenne, essenziale, eroico all'immagine senza gravarla col peso della citazione erudita"[13].

Diversi studi, come quello di Sandro e Salvatore Varzi e Alessandro Dell'Aira[14], sostengono che il soggetto beffardo ritratto non sia un marinaio di Lipari come racconta la tradizione, ma Francesco Vitale da Noja, frate francescano pugliese che di lì a qualche anno, dopo la morte dell'artista, diverrà il potente vescovo di Cefalù grazie ai favori di Ferdinando II d'Aragona di cui egli è precettore, mentre altri, come Roberto Longhi, lo escludono categoricamente[15]: se avesse ragione chi sostiene la tesi del Vitale da Noja, potrebbe voler dire che Antonello ha ricreato il sorriso beffardo di chi è in ascesa e ne è consapevole. In ogni caso, chi sia davvero l'ignoto marinaio è ancora oggi un mistero, non meno della Gioconda o altri casi irrisolti dell'arte.

Tra le diverse opere di Antonello da Messina, tutte straordinarie per la psicologia del soggetto, la profondità della rappresentazione e la resa della fisionomia, vale la pena menzionarne un'altra. Anche l'ignoto protagonista del ritratto realizzato tra il 1475 e il 1476, identificato, pur tra molti dubbi, col patrizio veneziano Michele Vianello [Fig 11], è raffigurato di tre quarti a mezzo busto su uno sfondo scuro. Lo sguardo e il sorriso, colti dalla luce radente, sono di un realismo eccezionali, dando a questo ritratto una vivacità unica, segno della fase matura dell'artista che in questo momento

della sua vita, nella sua trasferta nella Serenissima, ha molte committenze dai patrizi locali. Lo sguardo ironico ma dolce e il sorriso appena accennato, asimmetrico, ci dicono tanto dell'indole pacifica e bonaria del soggetto, non privo di arguta intelligenza. Antonello è un narratore capace, nel realismo della raffigurazione e nell'essenzialità della composizione, concentrandosi sulla figura umana senza disperdersi in ciò che c'è intorno, di dire praticamente tutto.

Anche Antonello realizza un'opera che forse è un autoritratto, il *Ritratto di uomo* alla National Gallery di Londra, anch'essa del 1475 -1476 [Fig 12]. La luce radente rischiara un volto dalla personalità viva, nell'espressione placida ma perplessa di chi forse non è del tutto entusiasta di essere ritratto ma lascia fare; un'analisi a raggi X ha svelato che gli occhi erano in origine orientati in un'altra direzione, forse qualcosa che il personaggio (Antonello stesso?) guarda davanti a sé e che è stato tolto dal quadro, in un ripensamento del committente (o dell'artista se ha ritratto sé stesso): la decisione di puntare lo sguardo del personaggio negli occhi dello spettatore, in linea con gli altri ritratti del maestro, dà maggior spessore a questa figura, che conferma la capacità dei soggetti antonelliani di interrogare chi li guarda: se si trattasse davvero di un autoritratto, sarebbe il modo di Antonello stesso di rivolgersi ai suoi estimatori e osservatori.

I suoi lavori anticipano il ritorno del ritratto, com'era già stato nella Roma di Plinio il Vecchio, "da oggetto di *pietas* familiare o da pezza d'appoggio genealogica a oggetto di collezione, fruibile essenzialmente sul piano estetico"[16]: secoli dopo la Roma classica, tale consuetudine ritorna diffondendosi a partire dalla Venezia del primo '500. Tra il 1525 e il 1530, pochi decenni dopo la morte dell'artista, il patriarca Marco Antonio Michiel, osservando le collezioni di ritratti dell'Italia settentrionale, rimane impressionato da uno di quelli di Antonello, per "la gran forza e vivacità, massime in li occhi".[17]

Il passaggio di Antonello da Messina è fondamentale per l'evoluzione del ritratto tra il Basso Medioevo e il Rinascimento, è la realizzazione dell'idea che debba essere l'uomo, misura di tutte le cose come disse Protagora, l'essenziale e il centro della ricerca artistica nell'ambizione di "ricavare il vero dal vero". Antonello rende tutto ciò plasticamente nei suoi ritratti, tanto quelli dei suoi committenti quanto quelli del *Salvator Mundi*, dell'*Annunziata* e dei santi, così come nei lavori religiosi dove si cimenta col *Christus Patiens* o *Vir Dolorum*, come ad esempio nei suoi *Ecce Homo* (tra il 1465 e il 1475) o in *Cristo in pietà e un angelo* (1476-78) e in *Cristo alla colonna* (1476-78). Antonello da Messina, artista pienamente rinascimentale, è punto di arrivo e di partenza, snodo fondamentale, dell'arte del ritratto, cui dà un'impronta indelebile che possiamo riconoscere negli artisti contemporanei e successivi, e ammirare ancora oggi.

Bibliografia

Giuliana Adamo, *La parola scritta e pronunciata: nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, San Cesario di Lecce 2006; Luigi Caramiello – Giancarlo di Martino – Maria Romano, *Percorsi di sociologia dell'arte. Materiali per una formazione riflessiva*, Limena (PD) 2016; Enrico Castelnuovo, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, Torino 2015; Marco Collareta, "Il ritratto", in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo. Esplorazioni, Commerci, Utopie*, Milano 2011, pp. 602-605; Alessandro Dell'Aira – Salvatore Varzi – Sandro Varzi, *Sfidando l'Ignoto. Antonello e l'enigma di Cefalù*, Palermo 2017; Giancarlo Germanà Bozza, *Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale*, Acireale (CT) 2023; Gabriella Giannachi, *Autoritratto. Storia e tecnologie dell'immagine di sé dall'antichità al selfie*, Guidonia Montecelio (RM) 2023; Nathalie Heinich, *La sociologia dell'arte*, trad. di Graziella Zattoni Nesi, Bologna 2004; Giacomo Montanari, *Per una riscoperta del Rinascimento in Sicilia. Francesco Laurana tra Palazzolo Acreide e la Val di Noto*, in "Finestre sull'Arte. ", rivista online, pubblicato il 19/01/2022 in https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/riscoperta-rinascimento-in-sicilia-francesco-laurana-tra-palazzolo-acreide-e-noto (consultato il 30/10/2023, h. 12.00).

Note

[1] Giancarlo Germanà Bozza, *Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale*, Acireale (CT) 2023, p. 53.
[2] Cfr. Paolino da Nola, *Epistulae*, XXX, 2, in *Le lettere*, II, trad. a cura di G. Santaniello, Napoli 1992, pp. 183-185, passi riportati in Enrico Castelnuovo, *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, Torino 2015, p. 7.
[3] Nathalie Heinich, *La sociologia dell'arte*, Bologna 2004, p. 128.
[4] Cfr. E. Castelnuovo, cit., pp. 5-6.
[5] Ivi, p. 15.
[6] Cfr. *Ibidem*.
[7] Cfr. Ivi, p. 18.
[8] Cfr. Marco Collareta, *Il ritratto*, in U. Eco (a cura di), *Il Medioevo. Esplorazioni, Commerci, Utopie*, Milano 2011, pp. 602-605.
[9] Luigi Caramiello – Giancarlo di Martino – Maria Romano, *La rinascita dell'arte*, in *Percorsi di sociologia dell'arte. Materiali per una formazione riflessiva,* Limena (PD) 2016, p. 35.
[10] Cfr. Gabriella Giannachi, *Autoritratto. Storia e tecnologie dell'immagine di sé dall'antichità al selfie*, Guidonia Montecelio (RM) 2023, p. 44.
[11] Ivi, pp. 44-45.
[12] Cfr. Giacomo Montanari, *Per una riscoperta del Rinascimento in Sicilia. Francesco Laurana tra Palazzolo Acreide e la Val di Noto*, in "Finestre sull'Arte. Arte antica e contemporanea", rivista online, pubblicato il 19/01/2022, in https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/riscoperta-rinascimento-in-sicilia-francesco-laurana-tra-palazzolo-acreide-e-noto (consultato il 30/10/2023, h. 12.00).
[13] Cfr. E. Castelnuovo, cit., p. 58.
[14] Cfr. Alessandro Dell'Aira – Salvatore Varzi – Sandro Varzi, *Sfidando l'Ignoto. Antonello e l'enigma di Cefalù*, Palermo 2017.
[15] Cfr. Giuliana Adamo, *La parola scritta e pronunciata: nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*, San Cesario di Lecce 2006, p. 106.
[16] Cfr. E. Castelnuovo, cit., p. 58.
[17] *Ibidem*. Castelnuovo riporta il passo da *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'opere del disegno)*, a cura di Th. von Frimmel, Wien 1888, p. 80.

Saggio facente parte degli atti del *Seminario di Studi di Storia dell'Arte Medievale*, curato dal prof. Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo, tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo il 30 marzo 2023. *Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.*

Papireto II (2023) - pp. 229-232
ISSN 2974-668X

Daniele Franzella, *Mitologema*. Ovvero delle figurazioni plasmate

Emilia Valenza

Il dialogo con l'artista Daniele Franzella si stabilisce su tanti livelli di comprensione dell'opera, poiché è un interprete perfetto per quell'idea di scultura contemporanea, ormai definitivamente affrancata sia dall'utilizzo di materiali tradizionali, sia dalla narratività celebrativa. La sua opera è fluida, scivola attraverso le tecniche – di cui è abile manipolatore – per concentrarsi su alcuni principi, che, di fatto, veicolano il senso del suo lavoro: tra questi il concetto di immagine, la memoria storica e l'arroganza del potere. O forse è più corretto parlare di amnesia storica, di delegittimazione dell'immagine o di sovrapposizione semantica originata dal trascorrere del tempo e degli eventi che fanno la storia.

In *Mitologema*, la mostra a cura di Alessandro Pinto, svoltasi presso la galleria Rizzuto a Palermo dal 15 aprile al 24 giugno 2023, lo spazio si fa luogo della conoscenza e della riflessione, poiché la sequenza di oggetti che si incontrano determinano uno scambio con l'osservatore di natura concettuale, richiedono un approfondimento di tipo iconografico, da un lato, e dall'altro il ricorso alla capacità immaginativa di creare connessioni, attraversamenti, contaminazioni tra le immagini che essi contengono.

Del resto, il termine Kérenyano di "mitologema", ci accompagna al riconoscimento di una immagine originaria da cui scaturisce il mito, ma al tempo stesso essa è soggetta ad un processo di riplasmazione continua, poiché si arricchisce di altri significati veicolati dalla cultura.

Secondo questa lettura, la poetica visiva di Franzella suggerisce un approccio semiotico, al quale è "richiesto di reinterpretare in continuazione, di riformattare, di rielaborare, di ripensare e di consolidare i significati in mezzo ai quali viviamo".[1]

L'incontro con le opere non è mai scontato, né immediato, poiché l'oggetto è enigmatico: sebbene si mostri subito nella forma di cui conosciamo l'uso, un attimo dopo, ad uno sguardo più attento e curioso, svela altri strati narrativi per aprire nuove soglie alla comprensione delle pieghe che la storia ci riserva. Contraddizioni esemplari si svelano anche nella selezione dei materiali, che mettono in atto ulteriori sberleffi o sovvertimenti semantici: la stampa su carta diventa stampa digitale sul cemento, la plastica dura di alcuni oggetti è resa con una traduzione in ceramica che imita il cartone,

CC BY ND

Figura 1. *Mitologema*, stampa, ondulina bituminosa, cm 202x87x9, 2023, particolare; Figura 2. *1489*, ceramica, cm 25x30x34, 2023.

così come la statuaria in bronzo si risolve in una forma in ceramica, di cui una parte è lasciata grezza e abbozzata. Il medium è determinante per l'analisi del segno, il quale non è mai neutrale, ma proprio nella riformulazione del medium esso diventa arbitrario. Daniele Franzella opera una decostruzione della struttura semantica formale, per introdurre una provocazione, aggredendo la comunicazione tradizionale. Infatti, è proprio la sua strategia comunicativa ad apparire complessa, poiché non si preoccupa soltanto dell'aspetto della materialità dell'opera, ma anche della sua funzione di "dispositivo", come lo definisce Foucault, ossia della concertazione dei rapporti di forza con il "sapere", con il suoi limiti, con i suoi condizionamenti. Franzella adegua il suo "fare artistico" a questo tempo, modella il suo linguaggio secondo le modalità più consone a tradurre il contemporaneo, a penetrarlo con intelligenza speculativa.

In *Mitologema* ogni oggetto diventa simbolo, che funziona solo penetrando una significazione collettiva.

Le prime opere che accolgono il visitatore proiettano in una pagina della storia nazionale, che è fissata nella memoria collettiva attraverso l'immagine apparsa sui giornali e nelle cronache televisive dell'epoca. Il corpo di Aldo Moro nel cofano della R4 rossa è nel ricordo di ognuno di noi, ma chi ha osservato gli altri segni che riempivano quella scena? Le locandine di una mostra sulla Roma antica erano affisse sulla parete in ondulina metallica di un cantiere di via Caetani. Alle spalle della macchina tombale appare la figura di un piccolo capro, scultura in bronzo conservata nei Musei Capitolini, testimone muto del tragico ritrovamento del capo della Democrazia Cristiana. I simboli si incrociano. Dal nome greco del capro, *tragos*, deriva quello di tragedia, ma il capro era anche la vittima sacrificale nel giorno dell'espiazione per lavare i peccati di Israele (Lv, 16,8-10) e più tardi, nel Medioevo, l'animale veniva identificato con satana. Religione, mito e antropologia fanno da sfondo ad un evento che conserva tutte le simbologie che il capro veicola. È un gioco intellettuale di ri-

Figura 3. Installation view, *Mitologema*, 2023.

mandi a piani di significato nascosti, ma che sembrano tutti misteriosamente adeguarsi al fatto di cronaca. Così l'artista affranca l'opera dall' "a-priori", da ciò che si sa, liberando così il suo lavoro dal potere della razionalità.

Ma è il potere, in senso più ampio, ad essere messo sotto accusa – la sopraffazione delle idee, il dominio della volontà, l'arroganza dell'azione – sia che si mostri sottoforma di una figura del mito, oppure nelle vesti di oggetto d'arredo.

La storia passata e anche più recente fa da sfondo a queste immagini, che arrivano rielaborate da un archivio della memoria (personale e collettivo) a cui l'Artista attinge. Nelle sale della galleria, divenuta teatro dell'inganno, si distribuiscono i segni di una cultura secolare: le colonne greche – dorica, ionica e corinzia – sono i simboli di una formazione classica sempre rinnovata negli studi, ma frequentemente offesa negli abusi architettonici di tutti i secoli, perpetrati da un sconsiderata *Cazzuola,* altro oggetto che troviamo sulla parete di fronte.

Una pistola (di ceramica) non è forse il *Passe-partout* per tutte le occasioni? Lo rimane anche quando si maschera sotto le vesti di un giocattolo. Sopra un *cabinet*, un insolito espositore da laboratorio alchemico, citazione di "un tavolo operatorio" dove avvengono le trasformazioni di senso, sono esposte strane suppellettili: la fotografia di una coppia di sposi è stampata su un oggetto a forma di sarcofago, pietra tombale di memoria etrusca; distinte fotoceramiche ne analizzano la posizione: li osserviamo frontalmente, dall'alto e sul retro, in una scomposizione che distrugge sia la tridimensionalità della scultura, che la formula del matrimonio stesso, da qualsiasi lato lo si voglia osservare.

Dal mito Franzella introduce le figure di Apollo, Afrodite con Cupido e Athena. Sono personaggi carichi di simboli che vengono reiterati nella presenza di elementi conosciuti: per Athena lo scudo con la testa della Gorgone o la civetta appollaiata sul capo. Le opere, realizzate in ceramica, mostrano sul lato frontale tutta la loro bellezza e raffinatezza, ma il

retro è lasciato grezzo, appare come una superficie non lavorata, non conclusa, dove ancora è in atto una trasformazione. L'inganno è dietro l'angolo, ciò che appare non è sempre ciò che è, la verità si nasconde tra le pieghe e occorre distogliere lo sguardo da una immagine data come eterna e immutabile, per scoprire il portato manipolatorio di una narrazione data come assodata. Il doppio registro materico, la finitezza e l'irrisolto riporta anche a ciò che Rosalind Krauss definisce una strategia scultorea, la testimonianza del "passaggio del medium da uno stato ad un altro"[2], e in definitiva da un portato semantico ad un altro.

Poi c'è *1489*: cosa provoca nell'osservatore se non un immediato recupero nella memoria di questa data? Non è la data della scoperta dell'America e neanche la data della Rivoluzione francese. Eppure, avvertiamo l'urgenza di ricondurla necessariamente a qualcosa. E non basta osservare l'oggetto, un calcolatore, per giungere ad una soluzione, o i quattro cani incuneati nell'oggetto, né cercare un qualsiasi segno di riconoscibilità, l'opera ruota intorno a una mancanza di senso, ma è capace al contempo, di generare il meraviglioso di surrealistica memoria.

Per accedere all'ultima sala espositiva bisogna spostare un telone pesante, come un sipario che si apre su un palcoscenico, dove si mette in scena la finzione. Una potente chimera in ceramica (nel colore simile al bronzo), su una base di ferro e polistirene estruso, fronteggia Athena, mentre alle pareti due affreschi digitali su cemento *Gradoli Bellerofonte* e *Gradoli Chimera* ci riportano al caso Moro, al mistero del covo di via Gradoli, alla seduta spiritica fatta da tre professori dell'Università di Bologna, da cui emerge il nome Gradoli, all'incuria investigativa della polizia.

L'Artista innesta in uno degli eventi più drammatici del nostro paese, ingabbiato nelle maglie del potere politico più pericoloso, le figure di Bellerofonte, eroe, fornito di una briglia d'oro regalatogli da Athena, per cavalcare Pegaso e infine uccidere la chimera, il mostro con la testa di leone, il corpo di capra e la coda di leone. Il significato sotteso al mito si incrocia con la simbologia legata al rapimento Moro: il mostro, il male, il mondo ostile, l'eroe solare, la sconfitta della paura, le trame del potere. É un argomento, questo, che ritorna sempre al centro delle sue riflessioni: il potere in quanto meccanismo complesso e insieme di strategie che investono tutto il corpo sociale, che si ripercuote attraverso l'uso della parola, della ripetizione, dell'immagine nel tempo e nello spazio.

Ciò che affascina in questo impegnato discorso è l'assenza di retorica, l'affabulazione ironica e talvolta cinica, la sua capacità di decostruire messaggi, di offrire sponde di dissenso. Daniele Franzella è un agitatore consapevole ma gentile.

Note

[1] Sean Hall, *Che cos'è la semiotica? Una guida per immagini*, Torino 2012, p. 287.
[2] Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della Scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 1998, p. 41.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 233-235
ISSN 2974-668X

You Whom I Could Not Save, la mostra di William Kentridge a cura di Giulia Ingarao e Alessandra Buccheri

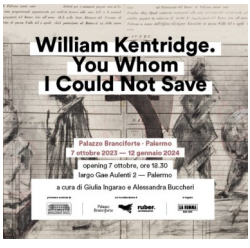
Paola Nicita

Il ventre è di legno, ma non è una imbarcazione; ci sono voci, canti, parole, ma nessuna presenza fisica, solo la smaterializzazione di esistenze; gli intrecci e le mappe si incrociano, si perdono e consegnano idealmente a ciascuno dei visitatori uno dei fili degli arazzi che conducono ai mille labirinti, reali e metaforici, dove tutto non è esattamente quel che appare, grazie agli slittamenti di senso affidati alla forza della poesia, da sempre musa ispiratrice per William Kentridge.

L'artista sudafricano, nato a Johannesburg 1955, è un nome di riferimento internazionale per i suoi disegni, i suoi film, le sue produzioni teatrali e liriche.

Il suo metodo combina disegno, scrittura, film, performance, musica, teatro e pratiche collaborative per creare opere d'arte che hanno fondamenta nella politica, nella scienza, nella letteratura e nella storia, strutturando uno spazio di contraddizione e incertezza.

Ed è da queste tematiche che prende forma anche il lavoro che William Kentridge ha realizzato appositamente per la sua mostra a Palermo, dal titolo *You Whom I Could not save,* allestita a Palazzo Branciforte, curata dalle storiche dell'arte Giulia Ingarao e Alessandra Buccheri, ideata da Antonio Leone, direttore artistico di ruber.contemporanea e sostenuta dalla Fondazione Sicilia e la collaborazione della Galleria Lia Rumma. Le opere di William Kentridge sono esposte in musei e gallerie di tutto il mondo, tra cui il Museum of Modern Art di New York, l'Albertina Museum di Vienna, il Musée du Louvre di Parigi, Whitechapel Gallery di Londra, Louisiana Museum di Copenhagen, Reina Sofia di Madrid, Kunstmuseum di Basilea, SFMoMA di San Francisco, MoMA di New York, Jeu de Paume di Parigi, Albertina di Vienna.



Il primo incontro tra lo spazio suggestivo del Monte dei Pegni di Santa Rosalia di Palazzo Branciforte e William Kentridge avviene sei anni fa, e oggi prende finalmente forma, attraverso la strutturazione di uno spazio da percorrere in maniera immersiva.

Lo stesso artista racconta : "Questo a Branciforte è un viaggio che ho immaginato anche tenendo presente quello che accade oggi nel Mediterraneo. Il titolo della mostra *You Whom I Could Not Save*, (te che non ho potuto salvare, *ndr*) riconduce alle tante persone che non si sono potute salvare cercando di attraversare il Mediterraneo.

CC BY ND

Figura 1. William Kentridge, Porter Series: *Carte de France Divisèe en 86 departements (Dancing Lady)*, 2006-2007; Tapestry, mohair silk and embroidery. Tapestry designed by William Kentridge, woven by Marguerite Stephens Weaving Studio, cm 250x350

Le parole che riecheggiano nello spazio sono memoria che diventa presente, un collage di voci di diversa provenienza, che cerca di restituire il senso del mondo".

Il percorso dell'esposizione è una sorta di ascensione verso un mondo misterico, che combina e connette differenti modalità espressive e uso di materiali: al pianterreno – dove è esposta parte della collezione archeologica nell'ultimo allestimento firmato da Gae Aulenti – le pareti allineano una serie di arazzi, uno dei quali è stato acquisito dal Museo Riso per la sua collezione permanente, testimone del legame di Kentridge con la città, che lo scorso anno ha visto conferire all'artista il titolo di Accademico d'Onore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Il tema della tessitura non può che rimandare immediatamente ad una delle pratiche più antiche, condivise e fondanti per tutte le popolazioni del Mediterraneo. Tessiture frutto di saperi e pratiche che derivano la loro cromia da erbe tintorie e conchiglie preziose; cosicché gli intrecci giungono dal mito: le Parche della vita e della morte e per questo dette *fatae*, il filo di Arianna per sfuggire dal labirinto del Minotauro, la tessitura della divina Atena, quella disperata di Aracne, tutte le trame e gli orditi che nei secoli hanno strutturato la vita, quegli assi ortogonali creati per dividere lo spazio, orientarsi e fondare città.

Kentridge conosce bene la storia, e plasma la sua figurazione nel segno di un prima e di un dopo incessantemente compresenti; le sue figure sono mosse da una energia interiore, presentificano una tensione generata da forze contrapposte, sono vibranti di energia ma mai in collisione.

Il lavoro video *You Whom I Could not save* viene presentato in anteprima, celebrando così l'idea di percorso, viaggio al termine degli spazi del Monte di Pietà, trame e orditi di strutture aeree di legno, anch'esse divise e volanti tra secoli ed esistenze passate e presenti, ponti verso sospensioni che si rincorrono.

Le immagini disegnate e animate di Kentri-

Figura 2. William Kentridge, *Still from Sibyl*, 2020.

dge ci conducono in maniera ipnotica alla visione di storie circolari, radicate alle narrazioni leggendarie, protese verso chi le saprà vedere.

Il video *Sybil,* desunto da una regia teatrale, è qui proposto con le vocalità che divengono il filo conduttore, e che di sala in sala aggiungono parti sonore fino al *climax* della sala della proiezione, con le musiche composte da Nhlanhla Mahlangu e dirette da Tlale Makhene. A guidare i visitatori, non poteva essere che un elemento invisibile, ossia musica e voci; infatti l'installazione sonora – di cui fanno parte i grandi megafoni metallici che punteggiano le strutture lignee di stanza in stanza – ci conduce alla proiezione come un incantatore di serpenti, un pifferaio magico.

I sedici disegni, anch'essi inediti e appositamente realizzati su alcuni fogli sparsi di contabilità ottocentesca, sono tracciati – ancora tra orditi e trame, segnati dal "dare" e "avere" – che ancora reclamano un uso perduto, per una carta resa morbida e pastosa dal tempo, che Kentridge ha voluto per la particolare attitudine ad accogliere i segni a carboncino.

Nel computo delle somme e delle sottrazioni, i fogli incrociano parole e immagini, dialogano con gli antichi libri del *Grand Tour*, riccamente illustrati da viaggiatori-artisti esposti nella medesima sala, per raccontarci e ricordarci la possibilità di percorrere spazi e luoghi dai confini segnati, ma permeabili.

Viaggi-metafora che originano nella nostra mente, spinta dal desiderio di scoperta, crescita e ricerca, che divengono emblema per una possibilità di cambiamento, per un incontro alla scoperta dell'altro, che, come sembra volerci ricordare William Kentridge, è la spina dorsale della condizione umana.

Il catalogo dell'esposizione, che si conclude il 12 gennaio 2024, sarà presentato il 15 gennaio a Palazzo Branciforte.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 237-242
ISSN 2974-668X

Doppiosogno: tra sogno e realtà al Museo Riso

Marcello Nocera

Il 5 gennaio di quest'anno è stato inaugurato nei locali del Palazzo Belmonte Riso il progetto espositivo *Doppiosogno,* promosso e realizzato dal Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana e Riso. Museo regionale d'arte moderna e contemporanea di Palermo.
Ideato dall'associazione ruber.contemporanea e curato dalla storica e critica d'arte Giulia Ingarao, il progetto è composto da due mostre individuali: *Anomalie* di Daniela Balsamo e *Metabole* di Rori Palazzo.

Le artiste mettono in scena un mondo in bilico tra onirico e reale: da qui il riferimento a *Doppiosogno* di Arthur Schnitzler. Daniela Balsamo, pittrice figurativa le cui tele sono ricoperte da pennellate che dipingono mondi affollati da piante e animali, dove la presenza umana è stata bandita e ritorna soltanto per tramite degli oggetti quotidiani; Rori Palazzo, invece, fotografa dal taglio rigoroso e formale, lontana da qualsiasi orpello, fa largo utilizzo del corpo umano, soggetto presente in quasi tutte le opere in mostra.

La distanza che intercorre tra la pratica delle due artiste viene superata individuando nella visione intima e surreale l'elemento che le accomuna. Linee parallele che non si incontrano ma che, nel loro percorso, rischiano la tangente nel momento in cui entrambe le artiste si ritrovano a stravolgere il dato reale di partenza per trasformalo in sogno, nel caso di Daniela Balsamo, o in mito, nell'opera di Rori Palazzo.

Daniela Balsamo: sogni, chimere o incubi?

Intorno alla metà del Cinquecento, Daniele Barbaro, dichiaratamente ostile al successo ottenuto dalle grottesche, per tentare di screditarle le tacciò come "*picturae somnium*". Una "pittura onirica" che produceva "il sogno della pittura", diceva l'erudito veneziano[1]. Ma cosa mai avrebbe potuto pensare il noto umanista se si fosse trovato difronte le tele di Daniela Balsamo? Probabilmente avrebbe ripetuto: picturae somnium. Difatti, chiunque si trovi a osservare le opere dell'artista palermitana avrà come l'impressione di trovarsi all'interno di un sogno, in preda a visioni caleidoscopiche che – come nelle grottesche – in un gioco di ibridismo ostentato, ironica-

CC BY ND

Figura 1. Daniela Balsamo, *Bang*, olio su tela, cm 140 x 140 (2022). Figura 2. Daniela Balsamo, *Tempo*, olio su tela, cm 135 x 100 (2019). Foto cortesia Daniela Balsamo

mente fondono flora e fauna.

Ciò che attende il fruitore è un percorso attraverso un mondo surreale, un viaggio che ha inizio da *Bang* (2022) [fig. 1]: un'esplosione all'interno di un salottino borghese dominato da tinte rosse segna l'inizio di una nuova era. Le *Anomalie* messe in scena da Daniela Balsamo ci trasportano lungo un itinerario fantastico, un cammino che progressivamente vedrà scomparire qualsiasi memoria dell'essere umano.

La pittura dell'artista palermitana, composta da una palette cromatica ristretta e accuratamente selezionata, rivela grandi doti e una particolare perizia tecnica. Le pennellate, date veloci nell'abbozzare uno sfondo, un paesaggio o un tappetto, indugiano invece sul particolare, come nei giochi di luce che conferiscono tridimensionalità all'orologio di gusto rococò raffigurato in *Tempo* (2019) [fig. 2].

Proprio l'opera in questione permette di evidenziare l'importanza che assume nella pratica dell'artista l'esperienza nel campo della moda e del teatro: "Per anni ho fatto la *Prop Master* che è proprio la figura che si occupa di scegliere e realizzare gli oggetti di scena. Per circa cinque anni ho lavorato a uno degli spettacoli di Peter Greenway: *100 oggetti per rappresentare il mondo*"[2].

Tempo se da un lato denota l'interesse della pittrice nei confronti dell'oggetto, dall'altro risulta un'opera emblematica della poetica dell'artista: "Io guardo alle porcellane di Meissen di Dresda. Sono diffuse in tutta Europa e sono le mie preferite. Mi piacciono molto perché sono così leziose, così carine e quindi, attraverso loro posso dire le cose peggiori".
In effetti, il mondo che Daniela Balsamo ci pone davanti è un mondo in cui la natura soverchia l'uomo, definitivamente bandito da una terra che, dopo millenni di distruzioni, si ribella. "Un giorno la natura si riprenderà tutto! Penso ad eventi come il Disastro di Černobyl. Rimango colpita dal fatto che, dopo la distruzione, questi luoghi diventino quasi inaccessibili all'uomo ma non alla natura".

Come già detto, *Bang* – posto all'ingresso della prima sala – segna il momento zero di una nuova era. A suggerirlo sono le due tele esposte di fronte: mentre dei pesci sembrano nuotare sospesi nel vuoto, da un vaso fuoriesce un anemone che si innesta in una strana pianta i cui pistilli sembrano degli occhi puntati sullo spettatore (*Anemone*, 2022); come in

Figura 3. Daniela Balsamo, *Semi*, olio su tela, cm 135 x 175 (2022). Figura 4. Daniela Balsamo, *Medusa*, olio su tela, cm 190 x 140 (2022). Foto cortesia Daniela Balsamo.

una natura morta fiamminga, strane creature dalle sembianze primordiali infestano un calice a forma di nautilus (*Semi*, 2022) [fig. 3].
"Nature morte per l'appunto. Queste opere rappresentano la caducità e la fragilità della vita, il trionfo della morte su di essa. Io ho estremizzato questi temi sostituendo alla frutta nel cestello questi semi giganti, come fossero visti al microscopio".

La natura celebra la sua vittoria: uccelli in festa si librano all'interno di un salottino arredato di tutto punto mentre altrove, sulle sponde di un lago confluito dentro un soggiorno, di cui ormai riconosciamo soltanto un camino e alcune deliziose poltrone, sembra fiorire un micro-clima tropicale. E come una festa che si rispetti, non può mancare il *Banchetto* (2022): una tavola imbandita vede come commensali un serpente, una lumaca, una rana e svariati insetti, mentre dalla tovaglia e dalle gelatine poste sui piatti crescono diverse specie di funghi.

Il percorso espositivo si conclude con due opere enigmatiche, *Medusa* (2022) [fig. 4] e *Vulcano* (2022). "La tavolozza cromatica diventa sempre più connotata, gli accostamenti si fanno più forti e a volte quasi acidi: si diffonde una condizione di sospensione artificiale in cui forme e colori assumono un tono psichedelico"[3]. La presenza umana è stata completamente bandita, non vi è più un mobile o un oggetto che ne possa evocare la memoria, piuttosto, ciò che si percepisce nettamente è proprio la sua assenza.
L'artista sovverte le coordinate spaziali e le scale gerarchiche: colate laviche sgorgano da piccoli vulcani, grosse meduse sembrano nuotare tra le selve. Fondali marini o paesaggi alieni? Sogni, chimere o incubi? Le domande rimangono aperte, non vi è risposta. La certezza è solo il punto di partenza dell'artista, "La civiltà umana sta facendo di tutto per autodistruggersi. È un processo in atto e, molto probabilmente, incontrovertibile."

Difficile incasellare la pittura di Daniela Balsamo all'interno di una corrente artistica determinata. Tra le sue influenze, oltre ad indicare le artiste del movimento surrealista, la pittrice fa il nome di Felice Casorati: una pittura che oscilla dunque tra il visionario e una "specie di postmetafisica normalizzata e conciliata con la quotidianità"[4]. Le *Anomalie* di Daniela Balsamo, difatti, scaturiscono dal quotidiano e per questo risultano così perturbanti. È la presa di coscienza da parte dell'artista di un dato di fatto, di una realtà constatabile empiricamente. Sono visioni che scaturiscono "mentre guida la macchina nel caos di Palermo"; tramite il medium della pittura riesce a sublimarle restituendoci un mondo fantastico,

Figura 5. Rori Palazzo, *Alfa #1,* stampa giclée, cm 20 x 15 (2021). Foto cortesia Rori Palazzo

al contempo ironico e inquietante.

Rori Palazzo: un mito al femminile.

Le fotografie di Rori Palazzo, caratterizzate da un nitido rigore formale e un sapiente utilizzo della luce, mettono in scena un cammino iniziatico che dalla serie *Alfa*, passando per *Odòs* (strada/cammino per l'appunto), termina nella serie *Omega.* Seguendo le orme della *staged photography*, nulla è lasciato al caso, tutto è meticolosamente orchestrato, ingegnoso artificio frutto della mente dell'artista: "dietro ogni fotografia c'è molto studio: partendo dal tema cerco riferimenti, infine creo e bilancio la composizione"[5].

"La fotografia surrealista è artificiale al più alto grado, anche quando non utilizza sovraimpressioni o solarizzazioni o doppie esposizioni o altro ancora. È questa artificialità, si potrebbe dire, a garantire che una fotografia sarà giudicata surrealista […] La fotografia surrealista non ammette il naturale, definito come l'antitesi del culturale o del fabbricato. Così tutto ciò su cui pone lo sguardo è sempre visto come già costruito attraverso una strana trasposizione dell'oggetto guardato in un registro diverso"[6]. Lo sguardo che guida l'obiettivo della fotografa estrapola dalla realtà quel tanto che basta per inscenare un mondo altro, dove al reale si sostituisce il *mythos.*

Le *Metabole* di Rori Palazzo inaugurano con il piano ravvicinato di un occhio chiuso che, avendo subito una rotazione assiale, si tramuta in una chiara allusione al sesso femminile (*Alfa #1*, 2021) [fig. 5]. La serie *Alfa* glorifica la potenza generatrice della donna. La sacerdotessa celebra un rito propiziatorio la partenogenesi: dal capo della giovane, in un moto ascensionale, fuoriesce una creatura. Il trittico che mette in scena il rituale della nascita non rappresenta altro che il ciclico scorrere della vita, il perpetuo mutare delle cose (*Alfa #2-4*, 2019).

La metamorfosi ha origine da un violento e passionale abbraccio (*Alfa #5*, 2021) [fig. 6]. I corpi di Apollo e Dafne, avvinghiandosi, si tramutano in altro da sé. Ma non lo fanno solo concettualmente: a ben scorgere, il braccio che cinge la vita della donna sembra quasi venir modellato dalle ombre, così che gradualmente sembra di potervi scorgere delle labbra, "sebbene questo non fosse un effetto ricercato", spiega l'artista.

È l'*inconscio ottico* descritto da Benjamin: "la natura che parla alla macchina fotografica è diversa da quella che parla all'occhio. Diversa innanzitutto per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo subentra uno spazio elaborato inconsciamente"[7]. È la macchina fotografica ad intervenire con "i suoi mezzi ausiliari, con il suo scendere e salire, il suo interrompere e isolare, il suo ampliare e contrarre il processo, il suo ingrandire e ridurre. Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto tramite essa, come dell'inconscio istintivo tramite la psicanalisi"[8].

Dalla seconda sala in poi avviene una cesura dal punto di vista stilistico. Al bianco e nero della serie *Alfa* si sostituisce il colore delle serie *Odòs* e *Omega.* Questo, secondo l'artista, "è un

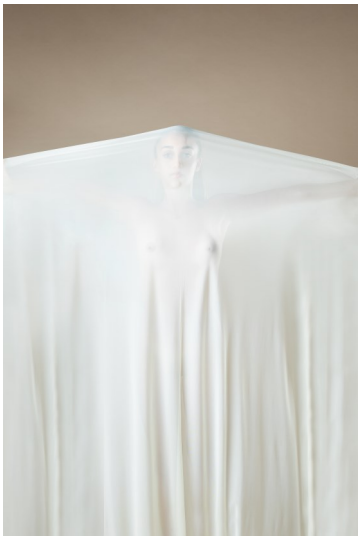
Figura 6. Rori Palazzo, *Alfa #5,* stampa giclée, cm 100 x 66 (2021). Figura 7. Rori Palazzo, *Odòs #1,* stampa giclée su dibond, cm 150 x 100 (2022). Foto cortesia Rori Palazzo

mezzo per comunicare e dare informazioni in più. Per esempio, in *Omega 5-8, Sinfonia dell'assenza,* ho scelto delle tonalità più fredde, quasi fiamminghe, proprio per esaltare questa atmosfera congelata di perdita e assenza".

In *Odòs*, da fondi rigorosamente monocromatici, affiorano le protagoniste degli scatti di Rori Palazzo (*Odòs #1-4*, 2022). Attingendo a piene mani dalla mitologia classica, l'artista sovverte stereotipi di ruolo e di genere. Attraverso il *viaggio dell'eroina*[9], la donna di Rori Palazzo riconquista sé stessa, riscopre il proprio potenziale e la capacità di autodeterminarsi. Ecco allora Atena (*Odòs #1*) [fig. 7], scarna come i corpi di Schiele e con il viso coperto dalla chioma rossa, nell'atto di liberarsi dalle costrizioni rappresentate dalle maglie dell'armatura in ferro. "I capelli rossi nascondo il volto libero dall'elmo e la rendono vulnerabile, i seni appuntiti emergono dall'oscurità mentre le mani impegnate non si possono difendere"[10].

Il corpo rappresenta uno dei nuclei principali della ricerca dell'artista: "ne indago le peculiarità, le imperfezioni, la verità. Avendo in mente un tema, individuo delle persone con delle caratteristiche specifiche: come per *Odòs 1 – Athena*, cercavo un fisico vissuto, magro, emaciato".

La riflessione sulla ciclicità della vita e l'ineluttabilità della morte, sull'inevitabile e perenne mutare delle cose, viene sviluppata ulteriormente nell'ultima serie di fotografie che concludono il percorso espositivo (*Omega #1-8*, 2022). Nel tentativo di disvelare e affermare la propria identità, tre figure provano a liberarsi dal giogo del velo che ne copre il volto (*Omega #1-3)*. La tensione muscolare dei corpi nudi, il drappeggio della stoffa e, non ultimo, l'abile impiego della luce, accentuano il carattere scultoreo del soggetto. A seguito di una lotta estenuante, nell'opera successiva la figura è ora completamente ammantata dal velo bian-



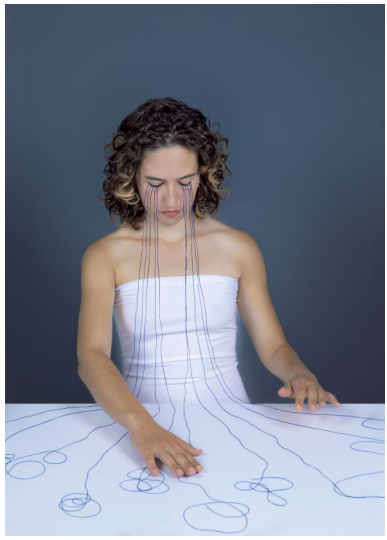


Figura 8. Rori Palazzo, *Omega #4,* stampa giclée su dibond, cm 166 x 250 (2022). Figura 9. Rori Palazzo, *Omega #8,* stampa giclée, cm 25 x 18 (2022). Foto cortesia Rori Palazzo

co (*Omega #4*) [fig. 8]. Come fosse un'apparizione, dalla trasparenza del velo notiamo la donna fissarci, ieratica e assertiva nel suo apparire un simbolo cristologico. Il bianco della cortina, così luminoso, diventa spiraglio, breccia, possibilità di trasfigurazione. Come nelle *Anomalie* di Daniela Balsamo, le *Metabole* di Rori Palazzo terminano con la percezione di una assenza. I quattro scatti che compongono la *Sinfonia dell'assenza,* evocando un'atmosfera di sospensione, si mostrano come ricordi letteralmente appesi a un filo (*Omega #5-8*) [fig. 9]. Un bucranio, uno specchio, un pizzo bianco, delle lacrime che sgorgando diventano rigagnoli su un tavolo, diventano simbolo della morte, della mancanza, della privazione della memoria che trasforma i ricordi e li sfuma a tal punto da annullarli, rendendoli per l'appunto assenti.

I nudi femminili che Rori Palazzo ci propone non tendono ad oggettivare la donna, a renderla mera *res*, feticcio e oggetto di desiderio. Al contrario, gli scatti che esegue le restituiscono identità e risolutezza. Il corpo ritratto dall'artista diventa il terreno del mutamento, dove è possibile attuare la trasformazione e, infine, affermare il proprio io. Attraverso il mito, il discorso simbolico, Rori Palazzo parla dell'universo femminile in senso lato, parla di turbamenti e desideri, di memorie e di volontà di emancipazione.

Note

[1] Cfr. André Chastel, *La grottesca,* Milano 2018, pp. 22-66.

[2] Questa e le seguenti citazioni, tranne dove specificato, sono tratte da una conversazione avuta con l'artista, Palermo gennaio 2023.

[3] Caterina Spina, *Daniela Balsamo. Anomalie,* in: Giulia Ingarao (ed.), *Doppiosogno / Daniela Balsamo. Anomalie*, catalogo della mostra, Palermo 2023.

[4] Renato Barilli, *L'arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze,* Milano 1984, p.229.

[5] Questa e le seguenti citazioni, tranne dove specificato, sono tratte da due conversazioni con l'artista: Palermo, gennaio 2023 – Palermo, marzo 2023 (durante quest'ultima è intervenuta, con puntuali domande, la mia collega Germana Namio).

[6] Cfr. Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano 1996, p. 201.

[7] Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Torino 2014, p. 30.

[8] Ivi, p. 31.

[9] Il riferimento è all'opera di Maureen Murdock, *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*, Boulder 1990.

[10] G. Ingarao, *Rori Palazzo. Metabole*, in: G. Ingarao (ed.), *Doppiosogno / Rori Palazzo. Metabole*, catalogo della mostra, Palermo, 2023.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 243-245
ISSN 2974-668X

L'apparenza delle immagini. Recensione a *Studiare le immagini*, a cura di Krešimir Purgar e Luca Vargiu

Dario La Mendola

Nel luglio del 1876 Maria Spelterini, una ragazza di Berlino di origini italiane, durante le celebrazioni del centenario degli Stati Uniti attraversò le cascate del Niagara percorrendo una fune, indossando un appariscente vestito, bendata, con i piedi all'interno di due cesti di vimini e i polsi legati. Fu uno spettacolo straordinario, che lasciò a bocca aperta migliaia di persone. Molti credettero si trattasse di un'illusione ottica, ovviamente. Il fragore degli applausi, però, fu talmente alto da raggiungere quello dell'acqua. La ragazza, entusiasmata, decise così di percorrere la fune più volte, aumentando la gioia di coloro che la osservavano. La semplice illusione ottica divenne, presto, realtà; e gli occhi increduli dei presenti non poterono far altro che valutare la veridicità di ciò che stava accadendo.

Di questa vicenda non c'è rimasto che un articolo di giornale e un paio di foto. Quasi nessuno ricorda cosa accade quel giorno di più di centocinquanta anni fa che, al di là della lettura più banale (riflettere sul coraggio di una persona), tiene in sé un aspetto filosofico su cui molti autori, negli ultimi anni soprattutto, stanno ampiamente riflettendo con notevoli risultati: cosa sono le immagini? O meglio: cosa vediamo?

La domanda, che potrà apparire priva di importanza, dipende dalla riposta che forniamo. Spiego meglio. Se la ricerca che intendiamo percorrere è soltanto quella di associare una definizione a un punto interrogativo, allora è bene lasciar perdere: ad aiutarci arriva in soccorso il dizionario. Se invece il tentativo è un altro, e cioè desideriamo studiare l'immagine perché intuiamo che, attraverso essa, probabilmente studiamo anche uno degli aspetti della struttura della realtà, le cosa cambiano. E di tanto.

Fino ai secoli XVII e XVIII, gli intellettuali promossero un'idea della natura intesa come meccanismo: le cose, le immagini di ciò che esiste, a loro avviso hanno una struttura che può essere analizzata scoprendone le leggi. Tale posizione ideologica portò a un delirio gnoseologico che, alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, fu metaforicamente rivoluzionato dall'arte. Questa attività umana, poco spesso dibattuta nella sua prospettiva filosofica, dimostrò che lo sguardo ha un atteggiamento speculativo, e lo studio delle immagini una dignità propria. Ed è probabilmente per tale ragione (oltre che per quella legata al nostro sviluppo evolutivo

CC BY ND

neurologico) che alle immagini la nostra cultura ha dedicato ampie ricerche, costituendo pure un linguaggio specifico, sofisticato, che accompagna la loro lettura e la loro comunicabilità.

Poniamo un parallelismo tra una rappresentazione geografica e un dipinto. Nel primo caso abbiamo la riduzione del mondo a una tavola, nel secondo una sorta di esplosione del vuoto in un rapporto tra soggetto e mondo osservato. In entrambi i casi, e questo è il paradosso, ciò che esiste diventa ciò che non esiste (e lo dobbiamo reputare esistente per trovare una direzione), e ciò che non esiste diventa esistente (e ne ricaviamo la sua parte emozionale).

Il testo curato da Krešimir Purgar e Luca Vargiu, intitolato per l'appunto Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi (Carocci, 2023), è un'indagine a tuttotondo sulla costituzione non solo del senso di ciò che etimologicamente riteniamo possa essere l'immagine, ma, in modo più profondo, delle modalità del vedere il mondo. Più firme, in questo libro diviso tematicamente in cinque grandi aree, hanno posto domande classiche e minuziose, inaspettate e curiose, scandagliando campi del sapere tra loro distanti (dall'ontologia alla religione e, ancora, all'arte contemporanea ecc.), le quali, a fine lettura, offrono un panorama complesso sul significato delle immagini, eppure ricchissimo di informazioni.

Difficile, e anche riduttivo, rappresentare fedelmente i temi dibattuti. Malgrado ciò, possiamo affermare un aspetto indubbio: il lettore, dinanzi al libro, individuerà immediatamente un filo conduttore che lo accompagnerà verso un fatto innegabile, che ricorda una famosa intuizione del neuroscienziato Antonio R. Damasio, secondo cui, tracciando una correzione filosofica sull'antica questione della possibilità della coscienza umana, da lui messa in piedi rivolgendosi alla biologia delle emozioni (tradizional-mente riferite più al corpo, che alla mente), ci ha spiegato con grande chiarezza alcuni punti innegabili: la nostra attenzione nei confronti dell'immagine è una reazione evolutiva poiché il nostro cervello (che "funziona" attraverso le immagini, pure quando è stimolato da oggetti che vengono percepiti da sensi che non sono gli occhi), ha principalmente uno scopo, ovvero conoscere celermente l'ambiente. L'espressione più celere che il nostro cervello ha sviluppato è quella di affidarsi alle immagini perché il ricorso a esse "rappresenta infatti il modo più economico che il cervello dei mammiferi ha per far passare rapidamente informazioni tramite varie interfacce celebrali. Nella rappresentazione visiva c'è pertanto un'informazione sintetica capace di attivare vari circuiti che collegano il sistema limbico alle aree corticali elaborative esecutive"[1].

Vedere, il saper vedere, almeno per l'Occidente che al senso della vista ha dedicato tutto, è un atto che cammina parallelo allo sviluppo della nostra cultura. Senza esitazione, infatti, possiamo affermare che il pensiero che guida il continente nel quale viviamo non sia altro che la concretizzazione di un'allegoria platonica, probabilmente la più conosciuta, raccontata nel libro settimo de *La Repubblica*. Vale la pena raccontarla. Dei prigionieri sono incatenati nelle profondità di una caverna. Ciò che essi possono vedere è unicamente il muro di fronte. Alle loro spalle è acceso un fuoco, e tra il fuoco e i prigionieri c'è una strada percorsa da uomini che portano con sé modellini di oggetti differenti tra loro. Le ombre di questi oggetti vengono proiettate sul muro di fronte ai prigionieri. Essi, avendo vissuto sempre nella caverna, non potranno comprendere se quelle forme sul muro siano reali oppure soltanto delle ombre. Ammettiamo che uno dei prigionieri venga liberato. Rivolgendo il volto all'uscita della caverna verrebbe accecato dalla luce del sole, e non riuscirebbe ad accettare ciò che è illuminato. Dopo un po' di abitudine al sole, però, riceverebbe l'illuminazione più improntate: quella della consapevolezza. Penserebbe, infatti, che è il sole il principio vitale di ogni cosa. Mosso da pietà, desidererebbe tornare nella caverna per liberare i compagni. Ma chi, tra loro, accetterebbe di diventare temporaneamente cieco per ammirare ciò che lui sa?

Quello di cui Platone ci informa ha un significato molteplice. Primo, la realtà che ci circonda cos'è? Secondo, questa realtà esiste

veramente? Terzo, la realtà non è che un'ombra, cioè un'immagine?

Il lungo racconto presente nel saggio è come se rispondesse e amplificasse queste domande, arricchendole di contributi e curiosità, girando intorno e approfondendo ogni minuziosa curiosità in merito all'immagine, al senso della vista, alla comprensione delle cose. Entrando nello specifico, fin dalla prima parte è chiarita immediatamente l'essenza ontologica del termine con il quale identifichiamo ciò che, inscritto in una forma, chiamiamo immagine, ovvero la proprietà di una definizione e il modo con cui la percepiamo e la vediamo, scoprendo quanto varia sia stata questa ricerca intrapresa dalla filosofia e dell'estetica. Nella seconda è esplorato il confine, spesso marcato e spesso invisibile, tra l'immagine e la sua rappresentazione, offendo in questa lettura una sorta di dialogo tra esperienze religiose, sviluppi della percettologia e intricate vicende della psicologia. Nella parte centrale del libro, la terza parte, ritroviamo invece un approccio semiologico che approfondisce, tra una rassegna storica, concreti esempi artistici e contributi antropologici, il senso dell'immagine in quanto linguaggio, illustrando le scoperte della neuroestetica e gli approcci delle teorie cognitive. Più calato alle esigenze della contemporaneità, avvicinandosi al mondo della fotografia e del cinema, è la quarta parte nella quale, gli algoritmi, ossatura del digitale, impongono di elaborare nuove leggi per l'interpretazione delle immagini mediate da dispositivi elettronici. A conclusione, nella quinta parte, si ritorna nuovamente nell'ontologia, e lì si rimane, tracciando itinerari teorici quali la trasparenza, l'opacità e le ombre, ponendo un concetto che è centrale in tutte le pagine del libro, sul significato fenomenologico delle immagini, cioè sul distacco tra esse e la realtà.

Figura 1. *Bisonte*, Grotte di Altamira, Santillana del Mar (18.500-14.000 a.C.).

Questione tutta umana, quella delle immagini insomma, così come ricordato dallo stesso curatore del libro Luca Vargiu: l'umano le crea, l'umano le dota di significati, fin dall'alba dei tempi. E pensare che la scoperta delle prime immagini create da un uomo consapevole di sé, le quali risalgono secondo le fonti a 36.000 anni fa, avvennero per un colpo di fortuna: diciamo un abbaglio. Si narra infatti che nel 1868, a Santillana del Mar, nella provincia di Santander, in Spagna, un cacciatore si accorse dell'entrata di una grotta[2]. Un archeologo, Don Marcellino de Santuola, giunto lì per un sopralluogo ritrovò delle ossa e qualche arnese. Ritornatoci poco più avanti con la nipotina, quest'ultima notò un animale dipinto sul soffitto [fig. 1]. L'idea di Don Marcellino, pubblicata del 1880, con la quale affermava che quelle erano pitture preistoriche, non fu creduta vera. Come per la funambola di Berlino.

Note

[1] Silvano Tagliagambe, *Lo sguardo e l'ombra*, Roma 2017, p. 9.
[2] Cfr. Raymond Furon, *Manuale di preistoria*, Torino 1961.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

Papireto II (2023) - pp. 247-248
ISSN 2974-668X

Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale di Giancarlo Germanà Bozza: una lettura

Claudio Gnoffo

Questa disamina potrebbe iniziare già dalla sua conclusione: Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale, di Giancarlo Germanà Bozza, è un volume riuscito. È un libro agile nella sua combinazione di stile e contenuto, ma che non perde nulla del rigore della trattazione storica e scientifica. Un libro che perciò riesce nell'ambizione dei suoi intenti, nient'affatto facili; ma che sia facile guidare i propri lettori, dai semplici curiosi agli appassionati, dai neofiti ai colleghi studiosi, nell'approccio iniziale a un campo di ricerca, nessuno dotato di senno si sognerebbe di dirlo. Dandosi questo compito difficile, dunque, il volume riesce a essere un viaggio introduttivo a un ambito ben circoscritto di studi, ma al contempo ne dà una panoramica completa. Che s'intende però per completezza? Di certo non una trattazione onnicomprensiva, tipica più di una pubblicazione enciclopedica. A essere precisi, redigere un manuale che è introduttivo a uno studio più completo di una data disciplina, richiede un gran sforzo di sintesi nonché una strategia di scelte, le quali implicano esclusioni.

Un volume introduttivo, dunque, deve dare al lettore una trattazione efficace delle cose che si vogliono dire e dei concetti che s'intendono trasmettere, sulla base di una visione chiara.

Ci si può arrischiare a immaginare che, per un autore, capire cosa dire e come farlo su un argomento che lui padroneggia e la cui ricerca lo appassiona, sia un lavoro anche su sé stesso. Colui che s'impegna in un progetto del genere, si muove come ponendosi questa domanda: "cosa lascio al corso o al docente che il mio lettore potrebbe seguire dopo? E cosa riservo ora a me?".

Nell'introduzione, l'autore fa riferimento a Early Medieval Art in the British Museum di Ernst Kitzinger, del 1940: "Kitzinger si distinse subito per la larghezza degli orizzonti, in quanto si avvaleva non solo dei materiali del dipartimento al quale l'autore afferiva, ma anche dei testi del Dipartimento di antichità egizie e assire, nonché del Dipartimento dei manoscritti. Il risultato del suo lavoro fu un'innovativa introduzione all'arte altomedievale […]. Secondo Kitzinger, lo stile e le sue trasformazioni dovevano essere l'obiettivo primario della ricerca". È come se Germanà stesse indicando il miglior esempio possibile dell'approccio che egli intende seguire, e che segue. Basta ciò a comprendere che il titolo è programmatico,

CC BY ND

poiché "oltre il visibile" è dove non solo lo studioso ma anche il semplice osservatore deve andare, per comprendere il significato che sta nelle cose che guarda e che deve imparare a vedere.

Se volessimo usare il concetto di "narrazione", oggi adoperato serenamente nella divulgazione culturale e nelle scienze sociali, potremmo dire che in Oltre il visibile c'è una narrazione agile che guida il lettore in un'armonia efficace e riuscita di elementi che, insieme, compongono un discorso chiaro: l'evoluzione delle arti figurative quali oggi le conosciamo è avvenuta nello scorrere di quel lungo arco di secoli che noi, con poca cognizione e molti pregiudizi, conosciamo come Medioevo. Per la precisione, il volume tratta tutto l'Alto Medioevo fino alle soglie del XIII secolo. Ecco qui cosa s'intende per completezza: l'efficacia delle scelte adottate dall'autore, il quale, ambendo a fare un'introduzione a un campo quale la pittura altomedievale il cui cammino passa per almeno dieci secoli, deve operare inevitabilmente delle scelte di metodo e di sintesi, pur dovendo essere esaustivo e non semplicemente esauriente.

L'autore, con la ricchezza e la solidità delle sue argomentazioni, si muove con sicurezza nell'àmbito circoscritto nel suo volume e al contempo offre un'esposizione tanto lineare quanto capace di toccare più punti. La tematica trattata, di per sé davvero ampia, si muove in una direzione diacronica e precisa pur riuscendo in soste che la rendono anche articolata e sincronica, ma mai dispersiva. Dunque, la narrazione è, come si richiede nei testi storici, cronologicamente progressiva, ma non tralascia le connessioni tra un'idea e l'altra con tutte le conseguenti influenze. Dal naturalismo classico alla pittura cristiana, dalla contrapposizione tra Bisanzio e l'Occidente sulle immagini sacre alle ramificazioni dell'arte bizantina in Europa, dalle tendenze iconoclaste dell'arte carolingia alla pittura ottoniana, con tutti i mutamenti intercorsi nei secoli fino alla sintesi del romanico i cui mirabili risultati sono ripresi dal gotico, il volume riesce nell'ambizioso intento di delineare una strada dritta pur senza trascurare gli sguardi necessari a traverse e incroci lungo il cammino. Ed ecco che Oltre il visibile è un'introduzione esaustiva e completa a uno studio più completo (che, per il lettore, forse seguirà o forse no) della data disciplina.

Dal testo emerge come il Medioevo vada riscoperto per ciò che è stato, ossia una fase lunga e necessaria affinché il mondo classico transitasse verso quella civiltà europea che si è delineata un millennio dopo, una fase tanto lunga quanto ricca di creatività, con tutte le innovazioni che sono state fondamentali per renderci ciò che siamo oggi, e non una sorta di parentesi oscura che i nostri avi avrebbero tollerato o persino mal vissuto, come la vulgata ci ha abituati a pensare.

La meraviglia della trasmissione del sapere, a qualunque livello avvenga (dai tomi enciclopedici alle riviste scientifiche, dai testi universitari ai fascicoli in edicola, fino ai programmi televisivi e ai canali social), è quella di far arrivare al pubblico, che sia più o meno specializzato o totalmente estraneo, strumenti che possano interessarlo e, si spera, stimolarlo a un successivo studio più approfondito.

Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale è un ottimo modo per cominciare.

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

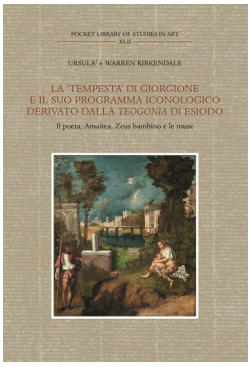
Papireto II (2023) - pp. 249-253
ISSN 2974-668X

La *Tempesta* di Giorgione e la *Teogonia* di Esiodo nel volume di Ursula e Warren Kirkendale riedito in forma aggiornata

Luigi Agus

La cosiddetta *Tempesta* di Giorgione (Venezia, Gallerie dell'Accademia, olio su tela, cm 83x73, fig. 1), è riconosciuta come uno dei più complessi ed enigmatici dipinti dell'intera storia dell'arte, soprattutto per la difficoltà interpretativa che presenta e che ha portato, nel tempo, gli studiosi a darne sempre di nuove, senza tuttavia mai giungere ad una definitiva e condivisa. Una nuova interpretazione, quindi, rischierebbe solo di sommarsi alle precedenti funzionando più come rinfoltimento dell'esteso materiale bibliografico, che non come definitiva esegesi dell'opera, che resta, in tutti i casi problematica, ancor più tenendo conto degli esami radiografici che, già nel 1939, avevano messo in luce una ulteriore figura femminile nuda nell'angolo a sinistra in basso, che poi il pittore stesso coprì sostituendola con il "pastore" che rivolge il suo sguardo verso la donna con il bambino stretto al seno[1].

Diverso sembrerebbe il caso del volumetto scritto da Ursula e Warren Kirkendale, pubblicato per i tipi di Leo S. Olschki di Firenze nel 2022, almeno per la perentorietà del titolo, che preannuncia la soluzione definitiva al problema. Un'edizione, quest'ultima, revisionata e con alcune aggiunte, che ripropone il testo che gli stessi celebri musicologi avevano già pubblicato con la medesima casa editrice nel 2015 in lingua inglese[2], che pur già noto – anche se non considerato dalla critica italiana – presenta il vantaggio di una maggiore comprensibilità per il pubblico italiano, grazie alla traduzione curata da Gioia Filocamo.



La tesi, frutto di una ricerca principalmente condotta da Ursula e poi revisionata e pubblicata, dopo il decesso della studiosa nel 2013, dal consorte Warren, si basa su una lettura iconografica del dipinto, la cui fonte letteraria è individuata nel "complesso proemio (o, meglio, le parti che assolvono all'intera funzione proemiale), insieme al cosiddetto 'mito della successione', entrambi della *Teogonia* di Esiodo". Un testo, tra i principali dell'antichità, che era certamente noto a Venezia, forse grazie alla traduzione latina del 1474 di Bonino Mombrizio, stampata a Ferrara da Andreas Gallus (André Belfort), o più propriamente a quella greca, inserita in una raccolta antologica, pubblicata da Aldo Manuzio del 1495: "una pubblicazione che andò subito a ruba tra gli eruditi locali e non", come ricordano gli autori.

CC BY ND

In particolare, attraverso l'individuazione di una serie di parole chiave contenute nel Proemio (vv. 1-39) e nel Mito della successione (vv. 453-506) dell'opera di Esiodo, gli autori ritengono che "Giorgione ha chiaramente seguito le indicazioni di questo testo con la massima attenzione", mostrando "le fasi più importanti della storia di Zeus bambino e del suo feticcio di pietra, poiché raffigura l'infante all'età raggiunta dopo che 'col volgere dell'anno' ha vinto il suo crudele padre, il re Crono". Il fatto, tuttavia, che sulla tela siano raffigurati solo tre personaggi e non tutti quelli menzionati nel poema, da Zeus a Crono, fino alle muse, Apollo, ecc., non costituirebbe un problema, posto che sarebbero comunque presenti attraverso "metafore ingegnose – ma semplici, e quindi forti".

La complessa, ma sintetica analisi del dipinto fatta dai due studiosi, tendente ad individuare i singoli personaggi e le analogie con il testo esiodeo, inizia con quello che definiscono "il dipinto sottostante", ossia la figura femminile nuda al bagno visibile attraverso le indagini radiografiche, che sarebbe niente altro che una musa, rappresentante – *pars pro toto* – anche tutte le altre citate nel poema. Accanto a questa i due vedrebbero anche "la parte superiore di un grande cavallo" e alcune "linee diagonali parallele come quelle usate molto spesso nell'arte antica per rappresentare le ali di Pegaso". Una figura che avrebbe potuto indicare la sorgente d'acqua come *Ippocrene*, "considerata non solo come luogo di incontro delle muse, ma anche come *fons sapientiae* e nutrice dei loro rappresentanti, i poeti", quindi Esiodo stesso.

Terminata l'analisi di ciò che sarebbe, secondo la loro opinione, la prima stesura del dipinto, i due autori si concentrano sulla versione definitiva, ricostruendone la complessa iconografia, attraverso ogni dettaglio analizzati in dieci brevi capitoli (V-XV). Il primo particolare preso in considerazione è il giovane "vestito di strani abiti poveri […] con la testa chiaramente rivolta verso la balia e gli occhi in ombra", che altri non sarebbe che lo stesso Esiodo, ritratto come pastore con un bastone, così come egli stesso si descrive nel prologo, mentre è "in *trance* o in preda a una visione", non "a causa dell'infermità fisica, ma perché egli è in grado di proporre una magnifica, travolgente immagine del mondo fin dai suoi albori, e la vista degli occhi viene oscurata, offuscata, dalla visione spirituale".

Ciò che Esiodo vede, e descrive nei suoi versi, Giorgione lo tradurrebbe in pittura, attraverso un complesso sistema di rimandi e metafore che inizia con il corso d'acqua al centro del dipinto, che rappresenterebbe Crono, mentre la torre di guardia la dimora abbandonata di Rea. Quest'ultima risulta accessibile attraverso il ponte, che attraversa curiosamente il ruscello nella sua parte più larga, segno che simbolicamente indicherebbe la vendetta messa in atto da Rea verso Crono, che gli aveva mangiato i figli, quando gli darà una pietra, individuata al centro dell'acqua, al posto di Zeus. Un espediente che metterà in salvo quello che diverrà il re degli dei, che fu nascosto in una caverna, il cui ingresso sarebbe raffigurato in basso "appena al di sopra del livello dell'acqua nera della sorgente dell'Ippocrene". Accanto a questa spuntano due arbusti, uno vivo e uno morto, che rappresenterebbero vita e morte, estate e inverno, ovvero l'intero anno che sarebbe occorso a Zeus per sconfiggere il padre Crono.

In tal modo si giunge agli altri due personaggi raffigurati nel dipinto, la donna e il bambino, che sono rispettivamente indicati come una nutrice rappresentata "certamente" come "la capra-ninfa Amaltea" e Zeus all'età di un anno, visto che "da qualche tempo è in grado di sedersi". Identificazioni derivanti dall'osservazione di alcuni dettagli, come il fatto che la nutrice sembra abbia un solo seno "né destro né sinistro", identificato come la mammella della capra, mentre il vello sarebbe rappresentato dal drappo bianco che dalle spalle scende fin sotto le natiche.

L'analisi passa quindi agli elementi architettonici sulla sinistra e al limitrofo largo sentiero, che rappresenterebbero rispettivamente, la pietra di Crono a Delfi – ridotta in forma di altare con due colonne mozze a imitazione dell'altare-tomba di Apelle raffigurato in una incisione di Nicoletto da Modena – il viso di

Apollo in forma di facciata (divinità che sarebbe richiamata anche dal volatile sul tetto della torre, che ipotizzano essere un cigno), sormontata da "un minuscolo Monte Parnaso" e infine l'ampia via citata nei versi di Esiodo, dove Zeus fissò la pietra vomitata da Crono (vv. 497-500). Per concludere gli autori individuano la presenza di Zeus nel fulmine, quella dei ciclopi nella forma delle nubi, la luna e il fulmine stesso nel loro complesso e infine le muse nei nove edifici sullo sfondo. Questi ultimi, in particolare, se letti da destra verso sinistra in sequenza, sono ritenute le "case" delle figlie di Zeus e Mnemosine, identificate attraverso riferimenti ai testi dell'Alberti e di Vitruvio, partendo da Clio fino a Talia, passando per Euterpe, Melpomene, Tersicore, Erato, Polimnia, Urania e Calliope.

Figura 1. Giorgione, *Tempesta*, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia (1502-1503 circa).

A conclusione di questa interpretazione, riprendendo quanto contenuto nel primo capitolo su "alcune interpretazioni precedenti" che preliminarmente vengono selezionate e analizzate, gli autori elencano 67 interpretazioni che loro definiscono "errate", avvertendo, in nota, che anche la loro possa essere "mal collocata dai «positivisti» in una tale tabella piena di errori", aggiungendo che "i circa settanta studi citati *non* hanno la pretesa di essere un elenco completo, né includono le numerose ripetizioni delle medesime interpretazioni di autori successivi". Seguono poi due appendici come addenda al testo. La prima – pubblicata in italiano e inglese – prende in esame, confrontandole, le monografie sull'argomento di Salvatore Settis, quella precedente degli stessi Kirkendale e quella di Sergio Alcamo[3], concludendo – attraverso brani di autoglorificazione ai limiti della recensione encomiastica e accesi toni polemici frutto di risentimento per il fatto che la loro interpretazione fosse stata ignorata dagli altri due autori italiani – che l'individuazione della *Teogonia* di Esiodo quale fonte letteraria per la *Tempesta* sia la definitiva "soluzione dell'enigma". Nella seconda appendice, invece, è riportato il necrologio dedicato ad Ursula Kirkendale di Alberto Basso, presidente dal 1973 al 1979 e dal 1994 al 1997 della *Società Italiana di Musicologia*, già pubblicato in italiano nel *Bollettino* della stessa Società nel 2013, riproposto tradotto in inglese.

Tralasciando le parti meramente autocelebrative ed encomiastiche, come la seconda appendice, credo che l'attenzione di uno storico dell'arte si debba concentrare sull'analisi iconografica proposta dai due studiosi, con le argomentazioni aggiuntive, per la verità poche, proposte nella prima appendice. In tal senso occorre sottolineare che alcune osservazioni paiono quantomeno illuminanti, altre sembrano più frutto di fantasia. Certamente interes-

sante è la questione della donna con una sola mammella, che tuttavia difficilmente potrebbe essere indicata come una "donna-capra", l'Amaltea i cui piedi "sono pronti a correre, anche se ora lei è seduta". Se infatti fosse stata ritratta come ninfa avrebbe avuto entrambi i seni, altrimenti avremmo visto direttamente la capra. Tuttavia, anche ipotizzando che possa trattarsi di una invenzione *borderline* di Giorgione, ritengo avrebbe avuto qualche attributo che potesse aiutarci nell'identificazione, salvo pensare che il telo bianco, che dalle spalle ricade a terra passando sotto la donna, possa essere identificato come la pelle da cui, dopo sua la morte, Zeus creò la sua egida, ponendola tra gli astri del cielo. Del resto, nella mitologia, non mancano le figure femminili prive di uno dei due seni, come le amazzoni, che praticavano la mutilazione di quello destro per tenere meglio l'arco.

Altrettanto discutibile è l'identificazione della porzione di facciata a sinistra, segnata in modo elegante da bianche lesene corinzie che sostengono archi ciechi, su cui è impostata un'ampia trabeazione, come viso di Apollo. Si tratta infatti, più che di una architettura antropomorfa immaginaria (un *blendwerk* come lo chiamano gli autori), di una interpretazione in chiave veneziana di idee albertiane, prossima a quella di Codussi, quindi una porzione di edificio realistico e contemporaneo al pittore, del tutto assimilabile a quelli disposti oltre il corso d'acqua. Per quanto riguarda poi "la pietra nera singola che emerge come una piramide fuori dall'acqua", che gli autori identificano come "la pietra di Crono, l'*omphalos*", sembra piuttosto un'ombra riflessa sul fiume; così come "l'oscuro ingresso di una caverna, che pare quasi inaccessibile", posta "appena al di sopra del livello dell'acqua nera della sorgente dell'Ippocrene", non è altro che un anfratto roccioso della scogliera che si tuffa su una pozza d'acqua in primo piano. Ancor più inverosimili sono le identificazioni dell'insieme di nuvole, luna e fulmine con un ciclope o del ponte con Rea e il suo inganno messo in atto contro Crono. Anche con uno slancio di entusiastica fantasia, difficilmente si riuscirebbe a concordare su questi ultimi aspetti proposti nel testo dei Kirkendale.

Più verosimile appare l'accostamento del cippo in laterizi sormontato da una lastra marmorea e una coppia di colonne mozzate con Apelle, fatto che, come giustamente notano gli stessi autori, potrebbe essere messo in relazione con il fulmine, che rappresenterebbe l'abilità di Giorgione messa a confronto con quella del suo più illustre predecessore, che proprio dipingendo una saetta dimostrò le sue elevate capacità tecniche[4]. Altrettanto corretto potrebbe essere accostare il fulmine a Zeus, anche se la limitrofa luna visibile oltre le nubi potrebbe in qualche modo inficiare tale lettura. Stesso ragionamento che potrebbe essere fatto con le nove presunte "case delle muse", che pur tornando come numero e presentando qualche vago riferimento desunto da Alberti e Vitruvio, presentano il leone, simbolo di Venezia e le insegne dei Carraresi, che i due studiosi non considerano e che difficilmente potrebbero spiegarsi nel contesto da loro rappresentato. Si potrebbe, infine, essere possibilisti nell'identificare il "pastore" povero a sinistra con Esiodo o, più in generale, con un poeta, anche se non pare avere "gli occhi, forse ciechi, calati in ombre profonde", visto che le pupille risultano ben visibili, mentre è pur vero che il suo sguardo sia trasognato e rapito da quanto vede alla sua sinistra.

Basterebbe fermarsi qua per sottolineare come l'ipotesi dei musicologi americani non solo non possa essere considerata la soluzione definitiva al problema, ma risulti, in molte parti, estremamente debole. Fatto che fu probabilmente all'origine dell'assenza di menzioni del loro studio nella bibliografia italiana, anche se ignorare un testo di tale portata è comunque scorretto da un punto di vista metodologico. Per questa ragione sarebbe stato auspicabile da parte degli autori, in una nuova e aggiornata edizione, proporre una serie di approfondimenti anche di carattere storico che potessero giustificare una simile lettura, al di là della quasi certa conoscenza da parte dell'artista del testo esiodeo, da cui presumibilmente avrebbe tratto il dipinto.

Né si ritrovano, nel testo o nell'addenda, riferimenti di carattere formale con cui spiega-

re determinate scelte iconografiche dell'artista, visto che "se le opere visuali sono atti del pensiero, veicolati dalla specificità del linguaggio figurativo, allora le caratteristiche formali che le costituiscono non possono più essere prese per semplici rivestimenti di discorsi o dottrine prestabiliti"; infatti "i dispositivi plastici sono essi stessi significanti e partecipano alla produzione del senso in immagine. Lontani dall'essere il veicolo adeguato a un pensiero elaborato al di fuori di essi, costituiscono la materia stessa con la quale il senso si elabora. Essi sono il corpo insieme sensibile e significante delle immagini. È precisamente in questo punto, dove forme e senso si intrecciano, che un'iconografia degna di questo nome deve far convergere tutta la sua attenzione, al fine di analizzare significati configurati, dispositivi plastici potenzialmente significanti ed efficaci"[5].

In tal senso manca, ma non solo nell'analisi dei due studiosi americani a dire il vero, una possibile individuazione della funzione che questo dipinto ebbe quando fu commissionato forse da Gabriele Vendramin, che va escluso possa essere stata meramente decorativa o evocativa. Penso piuttosto che avesse uno scopo moralistico legato al committente, magari come custodia di un perduto ritratto, simile alla contemporanea, o quasi, *Allegoria della virtù e del vizio* di Lorenzo Lotto (Washington, National Gallery of Art), legata al *Ritratto del vescovo Bernardo de Rossi* (Napoli, Capodimonte) o alla *Allegoria della castità* (Washington, National Gallery of Art) il cui ritratto che la accompagnava è andato perduto. Naturalmente si tratta di una ipotesi al momento non verificabile, tuttavia, credo che fino a quando non si individuerà con certezza il contesto in cui fu commissionata e la funzione a cui era destinata, la *Tempesta* resterà, per dirla con le parole di Augusto Gentili, "il più reticente fra tutti i reticenti quadri di Giorgione"[6].

Note

[1] Antonio Morassi, *Esame radiografico della "Tempesta" di Giorgione*, in "Le Arti", I, 6 (1939), pp. 567-570.

[2] Ursula and Warren Kirkendale, *Hesiod's Theogony as Surce of the Iconological Program of Giorgione's Tempesta: The Poet, Amalthea, the Infant Zeus, and the Muses*, Firenze 2015.

[3] Salvatore Settis, *La Tempesta interpretata*, Torino 1978; U. and W. Kirkendale, *Hesiod's Theogony*, cit.; Sergio Alcamo, *La verità celata: Giorgione, la Tempesta e la salvezza*, Roma 2019.

[4] Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 96: "[Apelle] pinxit et quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura".

[5] Jérôme Baschet, *L'iconografia medievale*, Milano 2014, p. 93.

[6] Augusto Gentili, *Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, 2001; https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-da-castelfranco-detto-giorgione_(Dizionario-Biografico)/ (consultato il 26/01/2023, ore 21.00).

Contributo sottoposto a controllo antiplagio con esito positivo.

News dal DiCODA

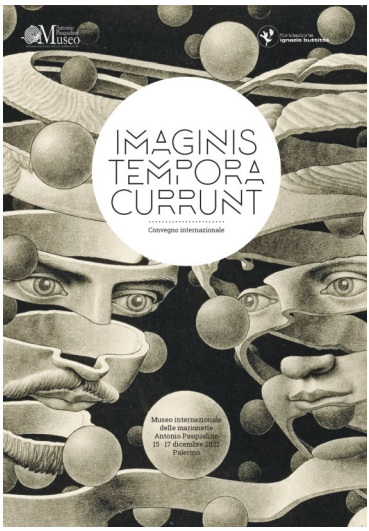
Di seguito sono riportate le attività svolte, promosse o a cui hanno partecipato i professori afferenti al Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, durante l'anno accademico 2022/2023, sistemate in ordine cronologico.

Antropologia e declinazioni delle immagini e degli immaginari, *tre seminari con* Francesco Faeta
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, Aula Magna
12-14 dicembre 2022
a cura di Rosario Perricone

Sullo sfondo di una teoria fenomenologica dello sguardo e delle rappresentazioni, nel primo seminario, dal titolo *Il buon Dio risiede nel dettaglio. Aby Warburg, antropologo e fotografo* (12 dicembre), ci si è soffermati, in prospettiva antropologica ed etnografico visiva, su Aby Warburg, e sul suo lavoro visto come punto di contatto tra scienza sociale, iconologia e storia dell'arte. Nel secondo seminario, intitolato *Fotografia e follia. Un approccio antropologico* (13 dicembre), è stata affrontata la dimensione politica delle immagini fotografiche, viste come "dispositivo" (nel senso foucaultiano del termine), con riferimento ai processi di costruzione e decostruzione degli universi legati al disturbo psichico. Nel terzo seminario, *Archivi fotografici personali, memoria e memorie digitali* (14 dicembre), è stata dedicata attenzione ad alcuni aspetti degli archivi fotografici personali, in rapporto alle modificazioni della memoria imposte dal *digital turn* e dai complessi rivolgimenti sociali contemporanei. Nel complesso, i seminari, attraverso l'analisi di alcune poetiche e politiche d'immagine, hanno avuto come obbiettivo quello di ampliare le basi conoscitive della cultura visuale contemporanea, in una prospettiva di collaborazione tra scienze sociali e storia dell'arte, iconologia, Bildwissenschaft, Visual Studies, critica e storia dei media, in particolare della fotografia.

CC BY ND

Imaginis Tempora Currunt, *Convegno Internazionale*
Palermo, Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino
15-17 dicembre 2022
ideato da Rosario Perricone



L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari (Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino), in collaborazione con la Fondazione Ignazio Buttitta, ha organizzato il convegno internazionale *Imaginis Tempora Currunt* tenutosi presso il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino. Il convegno internazionale, ideato da Rosario Perricone, ha visto la partecipazione di studiosi e specialisti di diversi ambiti disciplinari, avendo l'obiettivo di analizzare le diverse e complesse implicazioni della dimensione visuale in quella che si definisce "civiltà dell'immagine". Durante il convegno sono state presentate riflessioni e casi di studio relativi a diverse forme di rappresentazione, trasmissione e/o restituzione per immagini di differenti culture, epoche e contesti affidando le relazioni ad antropologi, archeologi, storici e semiologi provenienti da prestigiosi centri di ricerca e università italiane. A conclusione del convegno è stato presentato il volume *Pausa pranzo* del fotografo siciliano Giuseppe Leone, una raccolta di immagini scattate tra il 1958 e il 2022 che testimoniano i cambiamenti di un'epoca attraverso la "pausa pranzo". Protagonisti del volume sono il cibo e le persone in una simbiosi declinata in vari aspetti. Sono intervenuti, oltre all'autore, Ignazio E. Buttitta, Dario Mangano e Rosario Perricone. Il convegno è stato realizzato con il sostegno del Ministero della Cultura – Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti culturali e del Ministero dell'Università e della Ricerca – Direzione generale della ricerca e dell'Assessorato regionale dei Beni culturali e dell'Identità siciliana e patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Palermo, dell'Università degli Studi di Palermo – Dipartimento Culture e società e dell'Accademia di Belle Arti di Palermo.

VB94 Collateral. Laurana, Gagini, Scarpa e l'ordine del tempo in VB94
Palermo, Palazzo Abatellis
20 gennaio - 8 marzo 2023
interventi di Alessandra Buccheri, Giuseppe Cipolla, Paola Nicita

Con il talk itinerante, a cura dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, attraverso il racconto dell'arte di Vanessa Beecroft e il suo rapporto con i grandi artisti del '400 Francesco Laurana e Antonello Gagini, Alessandra Buccheri, Giuseppe Cipolla e Paola Nicita hanno condotto il pubblico attraverso gli ambienti di Palazzo

Abatellis magistralmente disegnati da Carlo Scarpa, fino alla sala in cui sono esposte le opere che Beecroft ha allestito per la performance *VB94*. Un'esperienza immersiva in uno spazio in cui passato e presente si incontrano, fondendosi. Da qui prende avvio una nuova fase del rapporto fra Abatellis e *VB94*, la cui installazione ha costituito l'eredità e lo spunto per i *collateral* sul tema della percezione del tempo nelle arti fra passato e contemporaneo che accomuna tutte le forme espressive. La realizzazione dei *collateral* si pone in continuità con le attività organizzative svolte dalla Associazione Amici dei Musei Siciliani per *VB94*. La programmazione si è articolata su percorsi di visita e appuntamenti scaturiti da *VB94*, concludendosi l'8 marzo 2023 alla presenza di Beecroft. L'evento ha dato avvio al tirocinio di alcuni studenti che hanno condotto visite guidate al museo e all'opera della Beecroft nelle settimane successive fino alla chiusura della mostra.

Musei, quartiere e città. Costruire la comunità della cultura
Palermo, Palazzo Butera
10 febbraio 2023
intervento di Rosario Perricone

Il ruolo dei musei, intesi come luoghi di produzione della cultura, nella rigenerazione delle città è spesso cruciale, soprattutto quando la presenza turistica determina occasioni di crescita culturale ed economica per interi quartieri, se non per una città. Nella stagione che è intercorsa fra *Manifesta* e l'emergenza sanitaria, mentre prendeva forma il nuovo assetto di Palazzo Butera, la collaborazione tra il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, la Curia, Palazzo Butera, l'Orto botanico, Palazzo Chiaramonte-Steri, Museo archeologico regionale Antonino Salinas e Palazzo Abatellis è stata decisiva. Il racconto, alla luce dei numeri dei visitatori, degli ultimi cinque anni di operato è quindi funzionale all'immaginazione di progetti futuri. In una conversazione a più voci, interverranno Patrizia Monterosso, Padre Giuseppe Bucaro, Paolo Inglese, Evelina De Castro, Caterina Greco ed il direttore del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Rosario Perricone, che ha illustrato i risultati ottenuti nel 2022 con oltre 385mila presenze - tra reali e virtuali - di una community in costante crescita, risultati frutto dell'attività instancabile di una squadra che crede profondamente nel valore della condivisione. Ha moderato Claudio Gulli e hanno presenziato il Magnifico Rettore dell'Università e l'Assessore alla Cultura della Città di Palermo.

Viaggio di formazione a Londra per studenti e docenti
Londra
8-12 marzo 2023
a cura di Alessandra Buccheri Sirena, Giulia Ingarao, Emilia Valenza, Paola Nicita e Giuseppe Antista

Il viaggio ha rappresentato una importante esperienza formativa che ha consentito agli studenti di arricchirsi attraverso l'ampia offerta culturale della città di Londra. La visione diretta delle opere d'arte ha costituito un'occasione di confronto e crescita culturale tanto per i docenti come per gli studenti. Inoltre, la presenza di docenti di specializzazioni diverse ha permesso la trattazione di temi inerenti diversi periodi storico-artistici, dai moderni ai contemporanei, in maniera trasversale ma orizzontale, ognuno rintracciando richiami, influenze, temi, iconografia e iconologia, riferimenti ad altri settori disciplinari, teoria e critica.

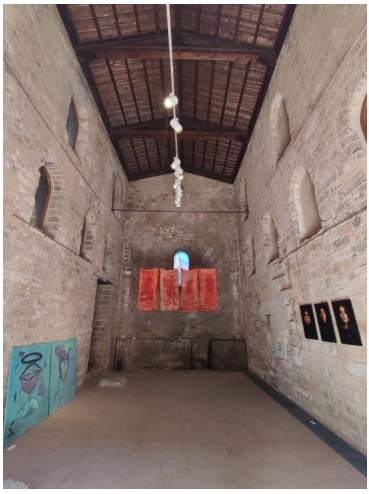
Al viaggio hanno partecipato 16 studenti selezionati attraverso un bando (Elena Lugaro, Stella Costa, Maria Grazia Marina Morabito, Lucia Bova, Carmelina Scarpaci, Rachela Randazzo, Marcello Nocera, Giuseppa Mistretta, Roberta Ferruggia, Germana Namio, Carlo Corona, Marzia Giulio, Alessia Cinà, Gloria Pia Salvato, Gabriela Mata, Oleksandra Bobokhina), guidati dai docenti organizzatori, che li hanno accompagnati alla visita di musei e gallerie, ognuno secondo le proprie specifiche competenze. Nel caso specifico, la prof.ssa Buccheri ha guidato gli studenti nella visita della *National Gallery*; la Prof.ssa Ingarao alla mostra su *Cezanne* presso la *Tate Modern*; il Prof. Antista ha illustrato i contenuti della mostra *Donatello: sculpting the renaissance*; le professoresse Valenza e Nicita, infine, hanno guidato gli studenti nella lettura del contemporaneo attraverso le sale della *Tate Modern* e della mostra *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction 1940-1970* presso la *Whitechapel Art Gallery*. Infine, durante la permanenza a Londra, il gruppo ha condotto varie escursioni per la città, ricca di recenti sperimentazioni urbanistiche e architettoniche, come la *Tate Modern*, ricavata dalla grande centrale idroelettrica dismessa, riprogettata e riallestita dallo studio svizzero di Herzog & de Meuron, ma anche edifici progettati dai più importanti architetti contemporanei come Norman Foster, Renzo Piano, Santiago Calatrava. Molto interessanti anche le visite condotte presso importanti gallerie private, centri di un sistema dell'arte che vede Londra, come uno dei centri nodali del mercato internazionale. Il viaggio è stato certamente una importante occasione formativa che ha consentito agli studenti di arricchirsi attraverso l'ampia offerta culturale della città di Londra.

Se qualcuno vi chiede l'odore del muschio, sciogliete i vostri capelli e dite: è così. ZAN ZENDEGI AZADI

Palermo, Museo Riso (Spazio foresteria e vetrine); Cappella dell'Incoronazione; Biblioteca di Palazzetto Agnello

7 marzo - 16 aprile 2023

ideazione di Emilia Valenza, *in collaborazione con* Fulvio Di Piazza, Daniele Franzella, Emanuele Gizzi, Rosa Persico, Luca Pulvirenti, Sandro Scalia



Il 16 settembre 2022 è iniziata la rivoluzione delle donne iraniane. La causa scatenante è stata la morte della ragazza curda Mahsa Amini, arrestata dalla cosiddetta polizia morale perché portava scorrettamente l'hijab e detenuta fino alla morte causata dalle percosse subite in carcere. Le proteste che ne sono scaturite hanno dato vita a un movimento spontaneo e diffuso nel Paese, che chiede diritti civili e libertà politiche e la fine del sistema della Repubblica Islamica. A guidare questa rivolta generazionale sono le donne, spesso giovanissime. Appena iniziata la rivolta ha assunto un carattere femminista, ma questa non è solo una lotta per la libertà delle donne. Le giovani donne, le pioniere della rivoluzione chiedono, ancora una volta, giustizia e uguaglianza ma chiunque pronunci le parole – Zan, Zendegi, Azadi – chiunque compia gesti dirompenti per il regime – come baciarsi pubblicamente, in mezzo al traffico di Shiraz – sa che sta lottando per la libertà di tutti. Non c'è divisione, non c'è tipizzazione in questa rivolta. Riuscire a darne un carattere è quasi impossibile. È una lotta del popolo, una lotta trasversale. L'arte è lo specchio della libertà e da sempre riflette sulle grandi questioni che riguardano i diritti civili, ma anche grandi concetti universali come la vita e la morte. Per tale ragione si è pensato fosse opportuno esprimerci su una questione, che solo geograficamente ci è distante, mentre tocca da vicino la nostra idea di rispetto della dignità personale, dell'affermazione identitaria, dell'autodeterminazione di un popolo sul proprio territorio. *Se qualcuno vi chiede l'odore del muschio, sciogliete i vostri capelli e dite: è così. ZAN ZENDEGI AZADI .Collettiva di ABAPA per la libertà*, è il titolo (e sottotitolo) della mostra pensata per sottolineare l'impegno dell'arte e dell'Accademia di Palermo su un tema così importante, e per testimoniare solidarietà e vicinanza alla lotta delle donne e dei giovani iraniani. Le opere, in gran parte realizzate per la mostra, riflettono sull'idea di libertà, di oppressione del corpo femminile e della dignità della donna. Ma sono, in coro, un inno alla libertà. Gli artisti in mostra sono stati: Giuseppemanuel Abella, Cristina Adamo, Gloria Agnello, Celeste Asaro, Martina Carollo, Claudia Cordaro, Cristina D'Alessandro, Ester Giotti, Dominic

McElwee, Annarita Maretta, Tina Pakdamangohari, Valentina Perrone, Laura Poma, Sonia Priulla, Ilaria Ricciardi, Floriana Romeo, Monia Ruggeri, Daria Simona Ruffino, Rossella Salvaggio, Sofia Tumminia, Claudia Villani.

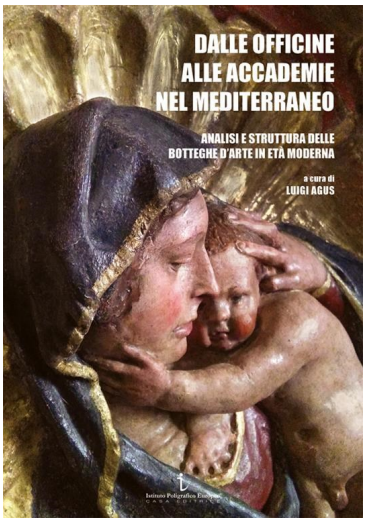
Ciclo di incontri di *Pedagogia e didattica dell'arte*
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, aula 12
28 marzo, 19 aprile e 16 maggio 2023
a cura di Raul Amoros

L'incontro con Riccardo Farinelli artista e responsabile dei laboratori didattici e dei progetti d'arte rivolti al pubblico (dal 1988 al 2014) del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, tenuto il 28 marzo, è servito per approfondire il suo filone d'indagine del senso e del significato del gesto creativo attraverso la sperimentazione di percorsi di incontro con il pubblico. Gli incontri successivi, avvenuti rispettivamente il 19 aprile e il 16 maggio, sono stati tenuti da Marta dall'Aglio, docente, ed Elisa Lindner, pedagogista ed educatrice, presidente associazione *Icaro Icare* entrambe di Reggio Emilia, il primo, e da Pablo Lucero, artista visivo e content creator di Torino con Giovanna Rombaldi, curatrice e fondatrice di *TDF.collective*, il secondo.

Seminario di Storia dell'arte medievale
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, aula 12
30 marzo 2023
a cura di Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo

Il seminario di studi, i cui atti sono pubblicati nella sezione *Dossier* di questo numero di Papireto, si è focalizzato su alcuni aspetti dell'arte medievale e i possibili rapporti e paralleli con l'arte contemporanea, tentando di rispondere al quesito: è possibile individuare e rappresentare degli aspetti canonici, evolutivi e ultrattivi dell'arte medievale nei secoli fino all'arte contemporanea? Dopo l'introduzione dei lavori da parte di Giancarlo Germanà, è stato il turno di Aldo Gerbino, professore presso l'Università degli Studi di Palermo, che ha presentato una relazione dal titolo *L'onda lunga del Medioevo*. A seguire l'intervento di Claudio Gnoffo, Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma, intitolato *Dal Duecento ad Antonello da Messina, un'evoluzione del ritratto nel Basso Medioevo* e infine quello di Arrigo Musti, artista e docente, che ha proposto l'intervento *Anacronismo o inclinazione antropologica. Come trovare il Medioevo nell'arte contemporanea*.

Dalle officine alle accademie nel Mediterraneo. Analisi e struttura delle botteghe d'arte in età moderna
Pubblicazione del volume, edito da Istituto Poligrafico Europeo
Aprile 2023
a cura di Luigi Agus



Si tratta del primo volume della collana di studi di storia e critica d'arte I quaderni del Papireto, curata dal prof. Agus, legata alla rivista Papireto: una serie di volumi monografici aventi la finalità di trattare specifici temi di critica e storia dell'arte curati da docenti del Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, in cui verranno raccolti atti di seminari, convegni o altre attività svolte nell'ambito del settore artistico-disciplinare storico artistico. Il volume raccoglie 13 saggi sul tema della bottega d'arte in età moderna di autori di riconosciuto prestigio internazionale, il cui primo nucleo è frutto di seminari tenutisi all'Accademia di Belle Arti di Sassari nel 2017, a cui se ne sono aggiunti altri successivamente, finalizzati ad allargare la forbice cronologica ad epoche precedenti. Gli autori dei saggi contenuti nel volume, oltre al curatore, sono: Roberto Cassanelli, Luca Vargiu, Sergio Rossi, Giancarlo Germanà Bozza, Giuseppe Antista, Patricia Olivo, Stefano Valeri, Ricardo Garcia Jurado, Rafael Ramos Sosa, Isabella di Liddo, Alma Casula e Claudio Gamba.

Be free, be true, be you
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Cantieri Culturali della Zisa
25-27 aprile 2023
a cura di Emilia Valenza

Be free, be true, be you è il titolo della mostra che presenta le opere di cinque giovani fotografe dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. Il titolo della mostra, assunto dalla serie fotografica di Cristina D'Alessandro, restituisce il senso della ricerca compiuta dalle fotografe, ognuna autrice di una testimonianza forte nei confronti del dramma in corso in Iran, dove la lotta delle donne per la loro libertà subisce quotidianamente una repressione crudele e assurda, dettata dal più bieco oscurantismo sessista e patriarcale. Le fotografie sono personali narrazioni di una vicenda che non può lasciare indifferenti. Cinque diverse declinazioni del tema, attraverso una simbologia riconoscibile: corpi, capelli, forbici, veli, per parlare di oppressione, di affermazione della propria identità, di silenzio obbligato e di desiderio di libertà. Cristina D'Alessandro, Laura Poma, Valerie Basile, Rossella Salvaggio e Sofia Tumminia, con una fotografia artistica, hanno raccontato questa protesta, che an-

che se a distanza, è anche la loro e di tutte le donne del mondo. *Bee free, bee true, bee you* è stata pensata a chiusura della prima giornata del programma di Conformazioni per l'Iran, che si è svolto, con varie manifestazioni dal 25 al 27 aprile 2023, con una tavola rotonda, una mostra e la perfomance in prima nazionale dell'artista iraniana Masoumeh Jalalieh, tra le nuove protagoniste della danza internazionale. Conformazioni festival di danza e linguaggi contemporanei è da sempre sensibile alle urgenze del nostro presente.

The meaning of Italy for the art and politic of Salvador Dalí and Edward James 1932-1942
Palermo, Palazzo Butera, SalaTremlett
28 aprile 2023
conferenza di Hubertus Gaßner

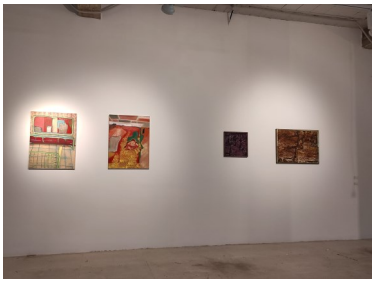
La conferenza tenuta dallo storico dell'arte tedesco Hubertus Gaßner, già direttore dell'Hamburger Kunsthalle di Amburgo, dal titolo The meaning of Italy for the art and politic of Salvador Dalí and Edward James 1932-1942, ha visto un'ampia partecipazione di specialisti, docenti dell'Accademia e studenti che hanno preso parte al dibattito finale dimostrando interesse e capacità di confronto. L'incontro con Hubertus Gaßner ha rappresentato una felice occasione di stimolo e confronto culturale tanto per gli studenti che per i docenti del Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte. **Abstract della conferenza *The meaning of Italy for the art and politic of Salvador Dalí and Edward James 1932 – 1942.*** Il mecenate inglese Edward James finanziò i lunghi soggiorni italiani di Salvador Dalí durante la seconda metà degli anni Trenta. Questa permanenza in Italia, precisamente tra il 1935 e il 1938, determinò un nuovo e rivoluzionario orientamento nell'opera dell'artista spagnolo, che lo portò nel 1940 a spostarsi dal Surrealismo a una nuova forma di classicismo, ispirata all'arte del Rinascimento italiano. Sempre durante la permanenza in Italia Dalì entrò in stretto contatto con in un circolo di inglesi che manifestavano affinità e simpatie per il fascismo italiano e anche per il nazionalsocialismo tedesco. Influenzato da questi contatti, negli anni Trenta passò dal suo precedente orientamento politico di sinistra a una posizione di destra e conservatrice. Questo interesse o addirittura le evidenti simpatie per Mussolini, Adolf Hitler e il generale Franco misero Dalí in aperto contrasto non solo con i surrealisti, ma anche con Edward James che dall'inizio degli anni Quaranta smise di frequentarlo e di sostenere la sua produzione artistica.

Tarocchi e lotteria di figura: dal gioco all'oracolo
Palermo, Accademia di Belle Arti di Palermo, Palazzo Fernandez, aula 5; Villa Filippina
11-12 maggio 2023
conferenza e workshop di Marianne Costa, *a cura di* Giulia Ingarao

L'11 e 12 maggio 2023 la scrittrice e poetessa Marianne Costa, ospite dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, ha tenuto rispettivamente una conferenza e un workshop, organizzati dal Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Palermo in collaborazione con il partenariato del Dottorato Cultura Visuale dell'Università degli Studi di Palermo. Costa è la principale divulgatrice di una rivoluzione concettuale che ha trasformato il Tarocco da strumento divinatorio a macchina immaginava in grado di portare alla luce le trame insospettabili del nostro inconscio. La lettura divinatoria delle carte ha perso il suo richiamo all'opera del μάντις, l'indovino greco, e si è elevata al rango di tarologia, acquisendo il λόγος, pensiero che ha per substrato culturale la saggezza giudeocristiana da cui discendono le immagini degli Arcani. Le basi teoriche della tarologia sono state formulate in un saggio di grande successo, scritto da Marianne Costa insieme ad Alejandro Jodorowsky: *La voie du Tarot*. Giovedì 11 maggio presso l'Aula 5 di Palazzo Fernandez, Costa ha incontrato studenti e docenti presentando al pubblico una conferenza dal tolo *Tarocchi e lotteria di figura: dal gioco all'oracolo*. La conferenza è stata introdotta dal direttore Umberto De Paola e ha visto la partecipazione numerosa di studenti provenienti da tutti i corsi dell'Accademia. Il giorno successivo Marianne Costa ha tenuto, presso le aule di Villa Filippina, il workshop *Un tarocco siciliano per il terzo millennio*, un progetto creativo che ha visto il coinvolgimento di 30 studenti provenienti da corsi diversi quali: didattica dell'arte, design grafico, grafica d'arte, pittura, scultura, fumetto e illustrazione. Gli studenti divisi in coppie hanno realizzato una serie di nuovi arcani del tarocco siciliano seguendo le indicazioni iniziali legate alla mappatura simbolica delle carte.

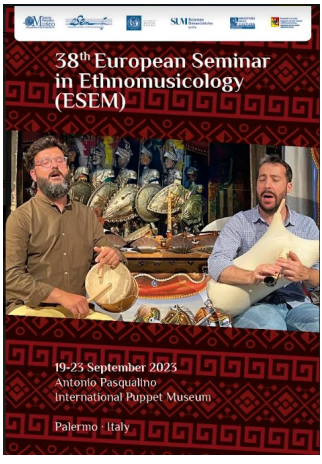
Miro el mundo sin los ojos que quisiera
Malaga (Spagna), Universidad de Málaga, Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes
23 maggio 2023
progetto di Marcello Buffa, *a cura di* Giulia Ingarao ed Emilia Valenza

Il progetto espositivo, presentato a Malaga martedì 23 maggio 2023 presso lo spazio Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, ha raccolto i risultati di un percorso di



sperimentazione visiva sul macro-tema del paesaggio. Il professor Marcello Buffa, docente di tecniche pittoriche, ha sviluppato il tema con alcuni allievi selezionati, attraverso diverse prospettive: sia visive che espressive. Il progetto mirava a sviluppare una visione eterogenea delle prospettive sul mondo che si riflette nell'uso delle diverse tecniche impiegate per rappresentare la cornice interna o esterna in cui agiamo e ci proiettiamo. Il paesaggio è stato così concepito come scenario mutevole, come ambiente soggettivo, sguardo onirico, frammento urbano, spazio interiore. La mostra ha presentato una straordinaria varietà di tecniche e prospettive di sguardo inedite sollecitando diversi dispostivi di fruizione della realtà rappresentata. Marcello Buffa ha esposto tre opere della serie dei paesaggi urbani ibridati e ha realizzato, in occasione della mostra, l'opera *La Anunciación*, una immagine pittorica luminosa che sovrappone le cattedrali di Malaga e Palermo, un omaggio alla stratificazione culturale che unisce le due città mediterranee. Gli studenti coinvolti nel progetto, frequentanti o che hanno terminato il secondo livello di specializzazione, trasversali alle diverse scuole dell'Accademia – pittura, scultura e grafica d'arte – sono: Emanuele Bongiorno, Elisa Caputo, Francesco Gennaro, Giuseppe Lo Cascio, Dominic McElwee, Stefano Minutella, Ennio Parasiliti Caprino, Floriana Romeo, Mariarita Vitale. Nelle loro opere offrono una visione eterogenea che si riflette nell'uso delle differenti tecniche e dei supporti utilizzati: pittura ad olio, acrilico, acquaforte, tela, carta, legno, allumino o rame.

38th European Seminar in Ethnomusicology (ESEM)
Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
19-23 settembre 2023
direttore Rosario Perricone



Dal 19 al 23 settembre 2023 Palermo ha ospitato il trentottesimo *European Seminar in Ethnomusicology* (ESEM). Il Museo internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino ha fatto da cornice all'evento ospitando le intense giornate di riflessione scientifica e le performances. I cinque giorni del seminario si sono aperti con la lezione in memoria di John Blacking dal titolo *Performing Pasts. The Politics of Arab Music Heritage in Postcolonial Cairo* tenuta dalla Professoressa Emerita Salwa El-Shawan Castelo-Branco (NOVA Università di Lisbona, Portogallo). Due temi di straordinaria attualità hanno costituito le principali linee di riflessione: il primo, *Etnomusicologi oggi: nuove sfide nella ricerca, nei metodi e nella comunicazione*, ha posto l'attenzione sul compito professionale degli etnomusicologi sia all'interno sia al

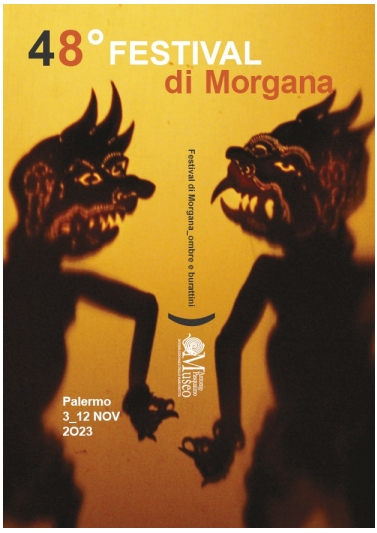
di fuori del contesto prettamente accademico, in questo momento storico difficile che l'Europa sta attraversando caratterizzato dall'incapacità di gestire i flussi migratori, dalla crisi climatica ed energetica, dalla pandemia e dalla guerra. Gli studiosi si sono interrogati su come la disciplina possa proporre delle risposte per scoprire nuovi modi per "resistere" che possono essere formulate a partire dal ruolo delle pratiche legate al suono, alla musica e alla danza come strumenti per favorire nuove dinamiche di contatto culturale, di ecologia e di ospitalità. Il secondo tema *Musica, tecnologia, rivoluzione digitale* ha messo in evidenza come negli ultimi anni, la rivoluzione digitale e l'emergere di nuovi media hanno innescato scenari musicali senza precedenti, nuovi fenomeni di creatività musicale e innovazione. La diversificazione del pensiero in questo campo è oggi più urgente e necessaria che mai. Alle riflessioni connesse a questi importanti temi si sono aggiunti ulteriori contributi esposti nella sezione "free papers". Il confronto di idee e posizioni su questi temi ha preso forma anche utilizzando metodi alternativi di presentazione, come tavole rotonde, panels e films. Queste intense giornate sono state anche scandite da eventi performativi.

I libri di architettura nel fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Palermo (XVII-XIX secolo)

Palermo, Banca d'Italia, Salone del Consiglio; Accademia di Belle Arti di Palermo, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
7-8 e 14-15 ottobre 2023; 16 novembre - 23 dicembre 2023
a cura di Giuseppe Antista e Loredana Guella

L'Accademia di Belle Arti di Palermo, di concerto con la locale sede della Banca d'Italia, espone per la prima volta al pubblico una selezione di libri appartenenti al fondo storico dell'Accademia, che conserva pregiati volumi databili tra il XVII e il XIX secolo; in particolare nella mostra (a cura di Giuseppe Antista e Loredana Guella) sono presenti una quarantina di volumi inerenti l'architettura e gli apparati decorativi, testimoni di un'epoca nella quale la formazione dell'architetto, in Italia come in Europa, avveniva proprio nelle Accademie. I libri, interessanti per la datazione – il più antico risale al 1660 – o per il corredo d'illustrazioni, sono articolati nelle seguenti sezioni: I - *I trattati di architettura e lo studio del passato*; II - *L'architettura in Sicilia, tra tutela delle antichità e riscoperta del Medioevo*; III - *L'architettura europea, tra eclettismo e modernismo*; IV - *I repertori decorativi per l'architettura*; V - *Tra insegnamento e professione, Giuseppe Damiani Almeyda, Giovanni Battista Filippo Basile ed Ernesto Basile*.

XLVIII Festival di Morgana
Palermo, Museo internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino;
Chiesa di S. Mattia Apostolo dei Crociferi.
3-12 novembre 2023
direttore Rosario Perricone



Burattini, ombre, guanti, guarattelle: il Festival di Morgana 2023. In scena dal 3 al 12 novembre con i protagonisti del teatro di figura, dalla lontana Giava, alla Spagna, alla Francia, fino alle eccellenze italiane, tutte da (ri)scoprire. Il Festival di Morgana 2023 si è svolto tra il Museo delle Marionette e la chiesa di S. Mattia Apostolo dei Crociferi. Due porte di accesso al viaggio e allo stupore, dagli imponenti spettacoli di ombre giavanesi alla Spagna, con uno spettacolo felicemente surreale, alla Francia, con il suo mondo immersivo tra musica, figure, cinema. Il *fil rouge* sono i burattini, in tutte le loro declinazioni e provenienze. Intenso il programma dei convegni scientifici e delle riflessioni sulle arti e la loro rappresentazione del mondo, c'è stato spazio per i laboratori per bambini (sulle ombre giavanesi e il loro universo) e le presentazioni di libri rivolte ai più piccoli e non solo: nasce *Armuzze* (Edizioni Museo Pasqualino), primo libro per giovanissimi sul giorno del morti, di Alessia Franco, con le illustrazioni di Cristina Stassi. E poi appuntamento con i racconti, come quelli del libro di Alfonso Cipolla Orchi, *Antropofagi e macellai. Storie varie per bambini succulenti* (Edizioni SEB27). La manifestazione ha preso avvio il 3 novembre al Museo delle Marionette con l'inaugurazione di due mostre, che uniscono in un abbraccio la Georgia e la Sicilia. Dal Paese caucasico arriva *A sculture in play*, a cura di Tamta Akhalkatsi e Tinatin Sachaleli. Un'affascinante mostra di marionette realizzate dal burattinaio metodista georgiano Bachana Khalvashi sul Misantropo di Molière e sulla Vita dei Re della Bibbia; mentre la Sicilia figura con la mostra *Il fischio dei pupi*, in occasione del prestito della collezione di fischietti in terracotta di Mario ludici, provenienti dalla Casa-Museo Antonino Uccello. A seguire lo spettacolo: *La missione di Anoman*, delle compagnie Pantcha Indra e Gamelan Gong Wisnu Wara. Il giorno successivo, sempre al Museo, i più piccoli sono stati coinvolti nel laboratorio *Il teatro delle ombre Giavanesi e il Gamelan* a cui è seguita una replica de *La missione di Anoman*. Il 5 la replica finale del capolavoro di ombre giavanesi, il laboratorio *Il teatro delle ombre Giavanesi* e il *Gamelan* per i più piccoli. Il giorno successivo si è tenuto il convegno *Cultura Visuale. Metodologie e prospettive della ricerca*, con si è affrontata la questione delle metodologie e delle prospettive della ricerca; intervallato tra una sessione e un'altra dallo spettacolo *Dama Rovenza*

regina di Soria, della storica *Compagnia Carlo Magno* di Enzo Mancuso. Al termine la presentazione del libro *Armuzze*, di Alessia Franco, con le illustrazioni di Cristina Stassi (Edizioni Museo Pasqualino) e l'opera dei pupi con *Il terribile gigante Gattamugliera*, sempre della *Compagnia Carlo Magno* di Enzo Mancuso. Nei giorni 9 e 10 il Pasqualino ha ospitato il convegno *La sacra scena in collaborazione con la Fondazione Buttitta. Spettacoli e feste popolari siciliane* (1881), a cui è seguito, il primo giorno, *La pazzia di Orlando*, messa in scena dalla *Compagnia Carlo Magno* e il secondo giorno lo spettacolo di burattini a guanto *A dos manos*, di Toni Rumbau (Spagna) in collaborazione con l'Instituto Cervantes Palermo. Contemporaneamente, sempre il 10, nella Chiesa di S. Mattia dei Crociferi, i burattini di Gaspare Nasuto con *Pulcinella e l'asino del diavolo* e quelli veneti di Gigio Brunello con lo spettacolo *Beati i perseguitati a causa della giustizia, perché di essi è il regno dei cieli*. L'11 al Museo delle Marionette Bruno Leone ha messo in scena *Pulcinella e la Rivoluzione francese*, a seguire l'incontro-proiezione *Ginevra degli Almieri e l'epopea delle teste di legno bolognesi*, affabulazione di Riccardo Pazzaglia e presentazione del libro Burattini a Bologna (Minerva edizioni). Nel frattempo, ai Crociferi Eliseo Bruno Niemen, erede della più antica famiglia di burattinai piemontesi è andato in scena con *L'acqua miracolosa*, a seguire *Parade*, della compagnia Francese *Cie Risonanze*, quindi Gigio Brunello con lo spettacolo *Macbeth all'improvviso*. L'ultimo giorno si è aperto al Museo delle Marionette, con la tavola rotonda *La comunità di pratica dei burattini*, con interventi di Alfonso Cipolla, Rosario Perricone, Leandro Ventura, Roberto Colombo e la partecipazione dei burattinai presenti al festival. A seguire la Compagnia lombarda *I Burattini Cortesi*, con *Arlecchino malato d'amore*; la presentazione del libro di Alfonso Cipolla Orchi, *Antropofagi e macellai. Storie varie per bambini succulenti* (Edizioni SEB27); la Compagnia *I Burattini Cortesi* con lo spettacolo *E vissero felici e contenti* e infine Bruno Leone con *Pulcinella e il suo doppio*. Nel frattempo, ai Crociferi il veneto Paolo Papparotto ha presentato *Arlecchino e la casa stregata* e infine, Niemen, lo spettacolo *Cuore di donna*.

Indice e Abstract
Papireto 2 (2023)

Di seguito è pubblicato l'indice completo con gli abstact, in italiano o la medesima lingua in cui è redatto l'articolo e in inglese, dei soli articoli di carattere scientifico delle sezioni *Studi* e *Frammenti.*

The complete index is published below with the abstracts, in Italian or the same language in which the article was written and in English, of only scientific articles in the *Studi* and *Frammenti* sectionsp.

Editoriale

Luigi Agus
Molti passi fatti, tanto cammino da compiere
Many steps taken, long way to go pp. 1-7

Studi

Luigi Agus
La *Madonna dell'umiltà* di Rogier van der Weyden. Storia, evoluzione e rifunzionalizzazione di un modello iconografico
The Madonna of Humility *by Rogier van der Weyden. History, evolution and refunctionalisation of an iconographic model* pp. 8-72

Abstract. Lo studio prende in esame un caso al momento unico nella storia dell'arte, già individuato in recenti studi belgi. Si tratta di una *Madonna abbracciata dal Bambino*, secondo una soluzione compositiva certamente elaborata nella bottega di Rogier van der Weyden, che ebbe un successo senza precedenti, tanto da essere stata ripresa in oltre 200 repliche realizzate da vari artisti dallo scorcio del XV alla fine del XVIII secolo. Per la prima volta si analizza in maniera sistematica il corpus delle repliche note, a cui se ne aggiungono altre ancora inedite, da un punto di vista iconologico, catalogandole dettagliatamente e individuando tutte le versioni iconografiche. Dall'iniziale *Madonna dell'umiltà*, infatti, l'invenzione rogieriana viene rielaborata e rifunzionalizzata, in modo da ottenere, a seconda dei casi, il *Riposo dalla fuga in Egitto*, la *Madonna del Buon Consiglio*, la *Madonna della Consolazione*, la *Madonna del roseto*, la *Regina Caeli* e varie altre immagini oggetto

di particolare devozione come la *Madonna di Sammarei*, *Nostra Signora di Tervuren* e *Nostra Signora di Recouvrance*.

Abstract. The study examines a currently unique case in art history, already identified in recent Belgian studies. It concerns a *Madonna embraced by the Child*, according to a compositional solution certainly elaborated in the workshop of Rogier van der Weyden, which had such unprecedented success that it was taken up in more than 200 replicas made by various artists from the end of the 15th to the end of the 18th century. For the first time, the corpus of known replicas is systematically analysed, to which others still unpublished are added, from an iconological point of view, cataloguing them in detail and identifying all the iconographic versions. From the initial *Madonna of Humility*, in fact, the Rogerian invention is re-elaborated and re-functionalised, so as to obtain, depending on the case, the *Rest from the Flight into Egypt*, *Madonna of Good Counsel*, *Madonna of Consolation*, *Madonna of the Rose Garden*, the *Queen of Heaven* and various other images that are the object of particular devotion such as *Our Lady of Sammarei*, *Our Lady of Tervuren* and *Our Lady of Recouvrance*.

Paolo Scalora
Il *Plemmyrion* nell'assedio ateniese di Siracusa e il cosiddetto poliandro pp. 73-86
The Plemmyrion *in the Athenian siege of Syracuse and the so-called polyander*

Abstract: A fine Ottocento l'archeologo Paolo Orsi indagò un particolare monumento antico, purtroppo pesantemente danneggiato, sul promontorio del Plemmirio nei pressi di Siracusa. Tuttavia, il sito era già noto agli eruditi dei secoli precedenti, alcuni dei quali credevano fosse il castello costruito dagli Ateniesi durante l'assedio di Siracusa (415-413 a.C.). Attraverso una serie di osservazioni, Paolo Orsi giungeva alla conclusione che dovesse trattarsi di un poliandro per i Siracusani che sacrificarono la propria vita negli scontri contro gli assedianti Ateniesi. Il presente contributo focalizza l'attenzione sul ruolo del Plemmirio durante l'assedio e sul monumento, troppo spesso ignorato o citato marginalmente nella letteratura archeologica e in alcune guide locali, anche sulla base di una bibliografia aggiornata e di alcune considerazioni personali.

Abstract: At the end of the nineteenth century the archaeologist Paolo Orsi investigated a peculiar ancient monument, unfortunately damaged, on the Plemmirio promontory near Syracuse. However, the site was already known to scholars of previous centuries, some of which believed it was the castle built by the Athenians during the siege of Syracuse (415-413 B.C.). Through a series of observations, Paolo Orsi came to the conclusion that it must be a polyandrion for the Syracusans who sacrificed their lives in the clashes against the Athenian besiegers. This paper aims to focus attention on the role of Plemmirio during the siege and on the monument, which is too often ignored or mentioned marginally in the archaeological literature

and in some local guidebooks, also on the basis of an updated bibliography and some personal considerations.

Giuseppina De Marco

La contemporaneidad de lo diferente. Riflessioni critiche sull'architettura della Corona d'Aragona tra Gotico e Rinascimento e sulla sua diffusione nel Regno di Napoli pp. 87-118

La contemporaneidad de lo diferente. *Critical reflections on the architecture of the Crown of Aragon between Gothic and Renaissance and on its diffusion in the Kingdom of Naples*

Abstract: L'obiettivo di questa ricerca consiste nel tracciare il percorso evolutivo del linguaggio architettonico sacro e civile tra medioevo e età moderna nel Regno di Napoli, in riferimento alla Catalogna. Dopo un'accurata analisi della storiografia, si osservano i caratteri della tradizione costruttiva catalana, che dimostra un forte attaccamento alla tradizione medievale anche in età moderna, come avviene nel Regno di Napoli. L'architettura che alcuni storici definiscono gotico-catalana è molto lontana dal gotico francese, sia nella logica costruttiva che nel significato: nell'architettura sacra prevale la spazialità unica, retaggio della tradizione costruttiva romana, filtrata attraverso l'architettura Cistercense e Mendicante. Il complesso e colto linguaggio dell'architettura meridionale del Quattrocento eredita e rielabora anche elementi costruttivi dell'architettura federiciana, con la semplicità geometrica dell'impianto costruttivo, il forte peso della massa muraria con superfici piane in cui si inseriscono elementi decorativi che sottolineano il disegno architettonico. In alcuni casi, la tradizione medievale e il nuovo linguaggio del Rinascimento convivono. A Napoli il committente di maggiore importanza fu Sancha di Maiorca, che sposò in seconde nozze Roberto il Saggio nel 1309 e che fece costruire il monastero e la chiesa di Santa Chiara. La cultura angioina prevalse negli anni compresi tra il 1400 e il 1442, sia pure nella particolare accezione durazzesca, come dimostra la chiesa di S. Marta fatta erigere nel 1400 dalla vedova di Carlo III, Margherita d'Angiò Durazzo per celebrare la riconquista del Regno da parte del figlio Ladislao. L'ambito cronologico è stato definito adottando come termine post quem il 1400, anno in cui salì sul trono di Napoli Ladislao di Durazzo, e come ante quem il 1503, anno in cui il generale spagnolo Consalvo de Cordova sconfisse i Francesi e il Regno di Napoli entrò a far parte del Viceregno di Spagna. L'architettura catalana non è intesa come ultima espressione della cultura gotica, ma come peculiare forma anticlassica del Rinascimento Mediterraneo, per il rifiuto programmatico dell'ordine architettonico e per la creazione di un codice-stile ben riconoscibile, adottato dai baroni locali come espressione di appartenenza alla classe dominante e di fedeltà al potere costituito.

Abstract: The aim of this research is to trace the evolutionary convergence of sacred and civil architectural language between the Middle Ages and the Modern Age in the Kingdom of Naples, with reference to Catalonia. After a careful analysis of historiography, we observe the characteristics of the

Catalan building tradition, which shows a strong attachment to the medieval tradition even in the modern age, as it happens in the Kingdom of Naples. The architecture that some historians refer to as Catalan Gothic is far removed from French Gothic, both in constructive logic and meaning: in sacred architecture, a unique spatiality prevails, a legacy of the Roman constructive tradition, filtered through Cistercian and Mendicant architecture. The complex and cultured language of southern architecture of the 15th century also inherits and reworks constructive elements of Frederician architecture, with the geometric simplicity of the building layout, the strong weight of the wall mass with flat surfaces in which decorative elements are inserted to emphasize the architectural design. In some cases, medieval tradition and the new language of the Renaissance coexist. In Naples, the most important commissioner was Sancha of Majorca, who married Robert the Wise in her second marriage in 1309 and who built the monastery and church of Santa Chiara. Angevin culture prevailed in the years between 1400 and 1442, albeit in the particular durazzesque sense, as evidenced by the church of S. Marta erected in 1400 by Charles III's widow, Margaret of Anjou Durazzo to celebrate her son Ladislaus' reconquest of the Kingdom. The chronological scope has been defined by adopting as a post quem term the 1400s, the year in which Ladislaus of Durazzo ascended the throne of Naples, and as ante quem the 1503s, the year in which the Spanish general Consalvo de Cordova defeated the French and the Kingdom of Naples became part of the Viceroyalty of Spain. Catalan architecture is not considered as the last expression of Gothic culture, but as a peculiar anticlassical form of the Mediterranean Renaissance, due to its programmatic rejection of architectural order and the creation of a clearly recognizable code-style, adopted by the local barons as an expression of belonging to the ruling class and loyalty to the established power.

Frammenti

Giorgio Barrera
La Fotografia, l'eccesso di visibilità e l'invisibile. Riflessioni sulla Fotografia pp. 119-129
Photography, excess visibility and the invisible. Reflections on Photography

Abstract: La Fotografia è la disciplina che fornisce all'umanità la prima immagine verosimile della realtà ed è la pratica artistica che ha promosso e consolidato le idee della modernità, ma è anche uno strumento che può accordarci con il fluire del tempo. Quale è il ruolo della Fotografia nella creazione di immaginari? Il testo intende dare alcuni impulsi di riflessione sull'attuale incontrollabile iperproduzione di immagini foto-realiste, iniziata con la riproducibilità tecnica ottocentesca, e cerca di trovare risposte al seguente quesito: in questa bulimica frammentazione di immagini, quanto spazio resta per la propria immaginazione?

Abstract: Photography is the discipline that provides humanity with the first verisimilar image of reality and is the artistic practice that has promoted and consolidated the ideas of modernity, but it is also a tool that can tune us to the flow of time. What is the role of Photography in the creation of imagery? The text intends to give some food for thought on the current uncontrollable hyper-production of photo-realist images, which began with the technical reproducibility of the 19th century, and tries to find answers to the following question: in this bulimic fragmentation of images, how much space is left for one's imagination?

Vincenzo Magro
Produzione, iconografia e propaganda in ossi e avori nella tarda età imperiale pp. 131-135
Production, iconography and propaganda in bone and ivory in the late imperial age

Abstract: Ossi e avori di tarda età imperiale, sono considerati oggi oggetti di grande pregio e valore artistico. Una produzione legata agli ambienti più facoltosi, iniziata intorno al I secolo a.C. e terminata alle soglie del V, in un ricco repertorio d'immagini e simboli legati per lo più al mondo pagano e che trovano la loro produzione in botteghe orientali dell'Impero, eredi della grande cultura ellenistica, cara soprattutto alle alte cariche imperiali e alla sua propaganda.

Abstract: Bones and ivories objects from the late imperial age are today considered items of great and artistic value. A production linked to the wealthiest backgrounds, which began around the 1st century b.C. and over at the beginning of the Vth, in a rich repertoire of images and symbols connected mostly to the pagan world and which find their production in oriental craftshops of the Empire, heirs of the great Hellenistic culture, dear above all to the high imperial and to its propaganda.

Massimo Bonura
Estetica, teatro e media: Leopoldo Maria Scherli e il dibattito su Goldoni (1768) pp. 137-145
Aesthetics, theater and media: Leopoldo Maria Scherli and the debate on Goldoni (1768)

Abstract: Il saggio ripropone con commento un testo del Settecento scritto da Leopoldo Maria Scherli su una diatriba di tipo estetico sulla letteratura con lo scrittore teatrale Carlo Goldoni. Keywords: Estetica; Teatro; Letteratura; Media; Filosofia.

Abstract: This essay analyzes (and reports commented) a text from the Eighteenth Century written by Leopoldo Maria Scherli about a diatribe of aesthetics and literature with the theater writer Carlo Goldoni.

Dario La Mendola
Le origini estetiche del giardino e le quinte selvagge della natura pp. 147-153
The aesthetic origins of the garden and the wild scenes of nature

Abstract: Il saggio, confutando una posizione largamente accettata della storia dell'economia, e partendo da un presupposto inedito, intende dimostrare che i giardini non furono costruiti per ragioni utilitaristiche, ma, osservando lo sviluppo evolutivo culturale umano sulla terra, per questioni di tipo estetico, dando autonomia al pensiero umano, liberandolo dalle logiche economiche, e legando in questo modo i caratteri dell'evoluzione con quelli dell'estetica, proponendo inoltre la teoria delle quinte selvagge della natura come luogo/esperienza attraverso cui ricavare saperi non ancora esplorati dall'intelletto, per una lettura più biologica dello sviluppo culturale.

Abstract: The essay, refuting a widely accepted position in the history of the economy, and starting from an unprecedented assumption, intends to demonstrate that the gardens were not built for utilitarian reasons, but, by observing the human cultural evolutionary development on earth, for questions of aesthetic, giving autonomy to human thought, freeing it from economic logic, and thus linking the characteristics of evolution with those of aesthetics, furthermore proposing the theory of the wild scenes of nature as a place/experience through which to obtain knowledge not yet explored by intellect, for a more biological reading of cultural development.

Elena Lugaro
La gloria e i fasti dell'aristocrazia palermitana nella pittura del '700 pp. 155-161
The glory and splendour of the Palermitan aristocracy in 18th century painting

Abstract: Gli affreschi che adornano le dimore dell'aristocrazia palermitana del Settecento sono tra le più interessanti testimonianze artistiche dell'epoca, non soltanto perché esprimono chiaramente l'evoluzione del gusto dalle forme barocche a quelle rococò e poi neoclassiche, ma anche e soprattutto perché consentono di ricostruire tratti peculiari e aspirazioni della classe nobiliare. Principi e baroni, da sempre impegnati a rivendicare il loro ruolo politico e il loro prestigio, si servirono degli artisti in voga nella città per veicolare messaggi autocelebrativi in glorie, trionfi, allegorie, scene mitologiche e letterarie da essi rappresentati.

Abstract. The frescos that adorn the residences of the eighteenth century Palermitan aristrocacy are among the most interesting artistic testimonies of that age, not only because they celarly express the evolution of the taste from baroque to rococo and neoclassic style, but also and above all because they allow us to reconstruct peculiar traits and aspirations of the nobility. Princes and barons, always committed in claiming their political role e their status, hired the artists in vogue in the city to convey self celebrating messages in glories, triumphs, mythological and literary scenes.

Daniela Bigi
Luce dei miei occhi. Sui paesaggi di Francesco Arena, Luigi Presicce e Raffaele Quida pp. 163-174
Light of my Eyes. On the landscapes of Francesco Arena, Luigi Presicce and Raffaele Quida

Abstract: Lo studio mette in relazione alcuni lavori recenti di Francesco Arena, Luigi Presicce e Raffaele Quida adottando differenti prospettive di approfondimento: l'appartenenza geografica e culturale alla stessa terra, un sentimento di amicizia inteso in termini filosofico-politici e una specifica idea di paesaggio che fa sì che la terra d'origine possa diventare una radice di poetica. Sullo sfondo le figure di Carmelo Bene e Pino Pascali, che hanno fatto di quella stessa terra un luogo elettivo dello spirito, in una prassi capace di radicarsi e deterritorializzarsi, di incarnarsi e smaterializzarsi, sconfiggendo a monte qualsiasi deriva localistica, orchestrando la lucidità matematico-simbolica e l'esoterismo della cultura federiciana con l'opulenza immaginifica e materica della sensibilità barocca. Seguire il doppio movimento sul paesaggio – uno di interiorizzazione, l'altro di oggettivazione – che collega il lavoro dei tre artisti presi in esame suggerisce degli affacci su questo terreno di riflessioni.

Abstract: This study examines the relationships between recent works by Francesco Arena, Luigi Presicce and Raffaele Quida by adopting varied perspectives: a geographical and cultural feeling of belonging to the same land, a philosophically and politically connoted sense of friendship and a specific idea of landscape that makes one's land of origin into a thematic mainspring. Dominating the background are the figures of Carmelo Bene and Pino Pascali, who made that same land an elective place of the spirit, in a praxis capable both of taking root and deterritorialising itself, of embodiment and dematerialisation, nipping any localist drift in the bud, harmonising the mathematical-symbolic lucidity and esotericism of Frederickian culture with the imaginative and material opulence of a Baroque sensibility. An exploration of the twofold approach to landscape that links the work of the three artists here examined – one a process of interiorisation, the other of objectification – yields insights into this contemplative terrain.

Rita Randolfi
Nuove ipotesi sui proprietari delle *Giuditta e Oloferne* di Hartford e della Pinacoteca Vaticana di Orazio Gentileschi: i Gavotti pp. 175-182
New hypotheses on the owners of the Judith and Holofernes *of Hartford and of Orazio Gentileschi's Vatican Art Gallery: the Gavotti's*

Abstract: Partendo dalla lettura attenta degli inediti inventari dei beni del ramo romano della famiglia Gavotti e confrontando questi elenchi con la lista dei quadri esposti all'annuale mostra di san Salvatore in Lauro viene avanzata un'ipotesi di provenienza della *Giuditta e Oloferne* di Orazio Gentileschi, ora in Pinacoteca Vaticana, dalla stirpe di origine ligure. Il dipinto,

insieme all'originale ora ad Hartford, fu eseguito per i Gavotti genovesi che stimavano a tal punto l'artista da invitarlo a Genova e commissionargli l'originale che tennero per se stessi, spedendo la replica a Roma. Nel saggio vengono ricostruiti i passaggi di proprietà della celebre tela, di cui esistono numerose copie, dal 1700 alla fine del secolo successivo. L'ipotesi della provenienza è confortata dal comportamento dei Gavotti che anche in altre occasioni avevano agito secondo la stessa modalità: il ramo che commissionava conservava gli originali e inviava le repliche o le copie di buona fattura all'altro, tanto che nei documenti liguri e romani si trovano citati, quasi negli stessi anni, gli originali e le repliche delle opere dei pittori più amati. E dunque il quadro ora in Pinacoteca Vaticana è sempre rimasto nella città pontificia, mentre l'altro da Genova, attraverso il mercato antiquario, è finito ad Hartford. .

Abstract: Starting from a careful reading of the unpublished inventories of the assets of the Roman branch of the Gavotti family and comparing these lists with the list of paintings exhibited at the annual exhibition of the Church of San Salvatore in Lauro, a hypothesis is put forward as to the provenance of Orazio Gentileschi's "Judith and Holofemes", now in the Vatican Pinacoteca from the lineage of Ligurian origin. The painting, together with the original now in Hartford, was painted for the Genoese Gavotti family, who esteemed the artist so much that they invited him to Genoa and commissioned the original which they kept for themselves sending the replica to Rome. The essay reconstructs the changes in ownership of the famous canvas, of which numerous copies exist, from 1700 to the end of the following century. The hypothesis of the provenance is supported by the behaviour of the Gavottis who, on other occasions, had acted in the same way: the branch that commissioned kept the originals and sent the replicas or well-made copies to the other; this happened so much so that in the Ligurian and Romans documents were cited, in the same years, the originals and replicas of the works of the most beloved painters. And therefore the painting now in the Vatican Pinacoteca has always remained in the papal city, while the other from Genoa ended up in Hartford through the antiques market.

Dossier *a cura di Giancarlo Germanà Bozza e Claudio Gnoffo*

Aldo Gerbino
Una lonza corre per le età del tempo. L'onda lunga del Medioevo
A lonza runs through the ages of time. The long wave of the Middle Ages pp. 183-193

Abstract: Dalle impervietà delle periodizzazioni si concreta spesso come le braci d'una età storica continuino a custodire il loro fuoco intimo. Un oscillare dell'età medievale in cui la vastità letteraria, dalla poesia alla prosa e l'ampiezza dello spettro fabrile, dalla architettura alla scultura, alla pittura,

rendano partecipi della loro persistenza rilasciando propri umori in un rimodellare e fertilizzare i saperi. Un'oscillazione che diventa circolarità, pronta a navigare sulla sfera del pianeta fino a lambirne l'essenza contemporanea. Sui podi della conoscenza e della mente creativa affiora sempre la vocazione della cultura ad essere transdisciplinare, oltre i confini, spesso eretica: per un affrontare e, nietzschianamente, produrre dal "caos".

Abstract: From the imperviousness of periodisations, one often realises how the embers of a historical age continue to guard their intimate fire. An oscillation of the mediaeval age in which the literary vastness, from poetry to prose, and the breadth of the fabrial spectrum, from architecture to sculpture, to painting, participate in their persistence, releasing their own humours in a reshaping and fertilising of knowledge. An oscillation that becomes circularity, ready to navigate the sphere of the planet until it touches its contemporary essence. On the podiums of knowledge and the creative mind always emerges the vocation of culture to be transdisciplinary, beyond boundaries, often heretical: to confront and, Nietzscheanly, produce from "chaos".

Arrigo Musti

L'onda lunga del medioevo nell'arte contemporanea, in particolare nella pittura pp. 195-201

The long wave of the middle ages in contemporary art, especially in painting

Abstract: Questo saggio cerca di esplorare l'interessante connessione tra l'arte medievale e l'arte contemporanea, in particolare per la pittura. Le diverse caratteristiche dell'arte medievale sono anche istanze millenarie che vedranno la sintesi nella pittura di Antonello da Messina. Con lui si apre un epoca nuova che durerà fino alle soglie del contemporaneo. Tuttavia, dall'opera di Henri Rousseau in poi fino a Wharol (con le sue icone pop) ed Anish Kapoor (per l'ossessiva ricerca della purezza del colore) si verificherà come alcuni codici artistici dell'arte medievale vengono recuperati e ritornano ad ispirare molti artisti contemporanei che, in chiave laica, ritornano, consapevolmente o meno, ad attingere a quel serbatoio infinito di suggestioni, ed immagini finanche religiose, chiamato arte medievale.

Abstract: This paper seeks to explore the interesting connection between medieval art and contemporary art, particularly in painting. The different characteristics of medieval art are also millenary instances that will see synthesis in the painting of Antonello da Messina. With him, a new era opens up. It will last until the threshold of the contemporary. However, from the work of Henri Rousseau onwards up to Wharol (with his pop icons) and Anish Kapoor (for his obsessive search for the purity of colour) we will see how certain artistic codes of mediaeval art are recovered and return to inspire many contemporary artists who, in a secular key, return, consciously or unconsciously, to draw on that infinite reservoir of suggestions, and even religious images, called mediaeval art.

Giancarlo Germanà Bozza
Alle origini del simbolismo medievale
At the Origins of Medieval Symbolism
pp. 203-212

Abstract: Nel Medioevo, la dimensione dell'*immaginario* spesso confondeva la percezione della realtà con un processo di astrazione. In questo modo, la rappresentazione di una cattedrale poteva essere nello stesso tempo l'idea stessa della cattedrale. L'immaginario faceva parte del campo della rappresentazione non come semplice riproduzione ma come trasposizione di una dimensione interiore. Nell'arte, come nella letteratura, si è ricorso spesso a rappresentazioni reali per evocare concetti immaginari. Alla dimensione dell'immaginario si affiancava quella del *simbolico*, che consisteva nel rinvio dell'oggetto considerato ad un sistema di valori sottinteso, storico e ideale.

Abstract: In the Middle Ages, the dimension of the imaginary often confused the perception of reality with a process of abstraction. In this way, the representation of a cathedral could at the same time be the very idea of the cathedral. The imaginary was part of the field of representation not as simple reproduction but as the transposition of an internal dimension. In art, as in literature, real representations are often used to evoke imaginary concepts. The dimension of the imaginary was accompanied by that of the symbolic, which consisted in the reference of the object considered to an implied, historical and ideal system of values.

Claudio Gnoffo
Dal Duecento ad Antonello da Messina, una storia sociale dell'evoluzione del ritratto nel Basso Medioevo
From the 13th century to Antonello da Messina, a social history of the evolution of portraiture in the late Middle Ages
pp. 213-227

Abstract: Il contributo intende fare una breve disamina dell'evoluzione del ritratto nell'arco di tempo che va dal Duecento alla fine del Basso Medioevo, fino ad Antonello da Messina, inquadrando questo affascinante percorso dal punto di vista non solo squisitamente storico e artistico ma anche della storia sociale e della sociologia dell'arte, per riflettere su cosa si intenda per ritratto in una determinata epoca storica e quale sia la sua funzione nella società del tempo.

Abstract: The contribution intends to make a brief examination of the evolution of the portrait in the period that goes from the thirteenth century to the end of the Late Middle Ages, till to Antonello da Messina, framing this fascinating journey from the point of v iew not only of an exquisitely historical and artistic nature but also of social history and sociology of art, to reflect on what is meant by portrait in a specific historical era and what its function is in the society of that time.

Rassegna

Emilia Valenza
Daniele Franzella, *Mitologema*. Ovvero delle figurazioni plasmate
Daniele Franzella, Mythologeme. *That is, shaped figurations* pp. 229-232

Paola Nicita
You Whom I Could Not Save, la mostra di William Kentridge a cura di Giulia Ingarao e Alessandra Buccheri
You Whom I Could Not Save*, the William Kentridge exhibition curated by Giulia Ingarao and Alessandra Buccheri* pp. 233-235

Marcello Nocera
Doppiosogno: tra sogno e realtà al Museo Riso
Doppiosogno*: between dream and reality at the Riso Museum* pp. 237-242

Recensioni

Dario La Mendola
L'apparenza delle immagini. Recensione a *Studiare le immagini*, a cura di Krešimir Purgar e Luca Vargiu
The Appearance of Images. Review of Studiare le immagini*, edited by Krešimir Purgar and Luca Vargiu* pp. 243-245

Claudio Gnoffo
Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale di Giancarlo Germanà Bozza: una lettura
Oltre il visibile. Introduzione allo studio della pittura altomedievale *by Giancarlo Germanà Bozza: A Reading* pp. 247-248

Luigi Agus
La *Tempesta* di Giorgione e la *Teogonia* di Esiodo nel volume di Ursula e Warren Kirkendale riedito in forma aggiornata
Giorgione's Tempest *and Hesiod's* Theogony *in Ursula and Warren Kirkendale's book reissued in updated form* pp. 249-253

News

Redazione
News dal DiCODA
News from DiCODA
pp. 255-267

Indice e abstract

pp. 269-280